

في قوس اميق افق

62

افاق السينما



سينما القطاع العام
التحولات السياسية والاجتماعية



تعنى بنشر الدراسات المتخصصة في
الثقافة السينمائية والتليفزيونية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
هاني مصطفى
مدير التحرير
محمد عبد الفتاح
سكرتير التحرير
ياسمين مجدى

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.



تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد
أمين عام النشر
سعد عبد الرحمن
مدير إدارة النشر
على عفيفى
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• التحولات الاجتماعية والسياسية
في سينما القطاع العام
• إبراهيم الدسوقي
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2010م
168 ص 16.5 x 23.5 سم
• تصميم الغلاف: د. خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
صلاح عزيز المصري
• رقم الإيداع: ٢٤٧٧٢ / ٢٠١٠
• الترخيم الدولى: 8-402-704-977-978
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: ١٦ شارع أمين
سامى - القصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 7947891 (داخلى: 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

**التحولات الاجتماعية والسياسية
في سينما القطاع العام**

7	- إهداء
9	- سينما القطاع العام لماذا.. ؟
	* الباب الأول:
19	- الفلاحون فى سينما القطاع العام
	* الباب الثانى:
37	- الشباب فى سينما القطاع العام
	* الباب الثالث:
57	- قضايا المجتمع المدنى
	* الباب الرابع:
77	- إرهابات المجتمع والسياسة
	* الباب الخامس:
105	- الفن والتجربة
	* الباب السادس:
117	- شهادات وشهادات مضادة
	* الباب السابع:
141	- خسائر مؤسسة السينما
	* خاتمة:
153	- وثائق شاهدة على التاريخ
157	- قائمة الأفلام التى أنتجته شركات القطاع العام

إهداء

**إلى روح الأستاذ والزميل العزيز..
فتحى فرج.. سامى السلامونى..**

إبراهيم الدسوقي

سينما القطاع العام لماذا..؟

مجموعة من التساؤلات الكثيرة التى أطلقها المعارضون والمؤيدون لسينما القطاع العام.. حول مدى ضرورة وجود هذه السينما... هل كانت مصر فى حاجة ماسة لها طالما أن الإنتاجات كانت مستمرة والسوق يستوعب أى منتج؟! وما هو الداعى الى تواجد هذا الشكل الإنتاجى الذى سيطرت عليه الدولة بتوجيهاتها الاشتراكية؟ وهل ساهمت تلك الهيمنة فى تقلص سوق الفيلم المصرى فى البلدان العربية لما لها من توجيهات مغايرة للأنظمة العربية؟ ومن ساهم فى إيجاد هذه الفجوة وهجرة الفنانين والفنيين ومحاولة خلق فراغ سينمائى فى مصر؟ وهل ساهمت المجموعة التى ذهبت إلى سوريا ولبنان وتركيا فى إيجاد سينما بديلة لسينما القطاع العام؟ وما هو الدور الذى لعبته رحلات القطاع الخاص فى إجهاض التجربة بزرع الكثير من العوائق لعدم إتمام نجاح هذه التجربة؟ !

رغم كل تلك التساؤلات هناك نتاج سينمائى تركه تاريخ القطاع العام السينمائى، فهل نجحت التجربة من حيث الإدارة والأفلام فى التعبير عن المرحلة رغم عدم وجود كوادى معدة سلفاً من قبل نظام ٢٣ يوليو كى يقوموا باستلام هذه التجربة وقيادتها دون الاعتماد على صناع سينما القطاع الخاص ؟ !

أسئلة كثيرة وتساؤلات لاندعى أننا سوف نحاول الرد عليها، بقدر محاولتنا - وأنتم معنا - فى رصد كظاهرة هامة فى حياتنا السينمائية على مستويين هامين

- فى تصورنا - ألا وهما المستوى الاجتماعى.. والسياسى، ذلك أن السينما المصرية منذ أن بدأت - مع أول فيلم روائى طويل صامت عام ١٩٢٣ - كانت هناك أوتار تلعب عليها، تتمثل فى عناصر مهمة ومحاولة التأكيد عليها من فيلم لآخر.. من سنة.. لسنة، ألا وهى روح القنوط.. والخنوع لما يقدم للمتفرج البسيط، والذى وجد فى الفيلم/ السينما وسيلة ترويحية وترفيهية فى المقام الأول فى إطار حياته اليومية، وكانت نقطة التقاء المنتج الماهر/ العقلية التجارية واستخدام السينما كأداة من أدوات الملاحى، والبديلة لمحلات السهر- من ملاحى ليلية وبارات - واستخدام كل ما فى تراث المسرح المصرى، - روض الفرج - من عناصر الوليمة أو الطبخة السحرية أو التوليفة أو تلك التوابل التى غمرت معظم الإنتاج المصرى سنوات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن المنصرم، حيث كانت الخلطة الذكية (تمثيل.. مقاطع راقصة.. نكات.. أغانى.. موسيقى.. مونولوج.. الخ) وقد بدأت فى الظهور أوائل الأربعينيات مع وجود فرسان جدد فى الإنتاج من تجار -الأورنس- الذين صنعوا عشرات النجوم والفنيين، البعض منهم لم يستمر طويلا، والقليل ظهرت موهبته واستمر داخل إطار هذه السينما التى لعبت دورا فى دغدغة مشاعر وحواس وعقول وقلوب أجيال متعاقبة من المتفرجين البسطاء الذين رضوا بالقسمة والنصيب والمقسوم فى حياتها.

نجحت هذه السينما فى تكوين أشكال مؤسسية فى كيفية توليف الأفلام النموذجية وتواجد أبطالها المناسبين والتى شغف المتفرج بالبحث عنها والتقابل بها فى مصنع الأحلام التى كانت ترضى ذوقه وتوحده وبساطته وثقافته فى آن واحد، من أفلام (رومانسية/ غنائية/ ميلودرامية/ اجتماعية/ فواجع/ حركة/ كوميديا.. الخ) وصارت لها من القواعد الثابتة التى لا يمكن تجاهلها - طبقا للخلطة وتوابلها التى أصبحت عرفا سائدا - والا حكم عليها سوق التوزيع بالسقوط المشين، وبالتالى أصبحت هناك أنماط ثابتة.. وصار المتفرج موضوعاً على قالب جاهز للتلقى، حيث تم ضبط موجات المادة الفيلمية مع الإنزيمات الصادرة من كل جسده طبقا لما تعارف عليه سنوات، القبول بحكايات ولاد الناس وقصورهم المنيفة.. والثراء البادى فى الملابس والفخامة فى السيارات والأكسسوارات، والخدم والحشم، وأغانى الصالونات للنجوم الأشهر، والقصص البسيطة وروح التضحية والصراع بين الأخيار - ولاد الناس - والأشرار.. ولاد !!، ليخرج المتفرج محاولا تقليد نجمه الأمثل فى الملابس أو تسريحة الشعر أو الغناء أو تلك النكات، فيما هناك كانت

مجموعة من الأفلام الميلودرامية ترصد حالات الفقر والتشرد والتعاسة التي تواجه طبقة هي السواد الأعظم، ومع ذلك القناعة كنز لا يفنى، وحكاية سندريلا (ليلي مراد/ مديحة يسرى/ سعاد حسنى) التي حاول المنتجون الحفاظ على تواجدها وخلق النموذج لدى المتفرج، وحلم الأمير الذى يأتى كى ينقذها من براثن هذا البؤس الدافع لقطاع من البشر - لأننا لا نستطيع أن نعيش دون حلم - وحتى الخاتمة الرائعة تأتى من خلال حالة التسامح والتسامى بين الأغنياء والفقراء، حتى أن الأغنية فى الفيلم المصرى شكلت ملامح تراوحت بين الأرستقراطية والشعبية كى يتم الاستيلاء على المتفرج من أقصاها إلى أقصاها (محمد عبد الوهاب/ أم كلثوم/ ليلي مراد/ أسمهان) لطبقة معينة بذاتها، وأغنيات أخرى لمجموعة مغايرة، كأنها موجهة إلى الطبقة الوسطى والدنيا (محمد أمين/ جلال حرب/ عبد العزيز محمود/ كارم محمود/ محمد فوزى/ صباح/ نور الهدى/ سعاد محمد/ هدى سلطان) إضافة إلى نجوم المنولوج (حسن فائق/ حسين المليجى/ سيد سليمان/ إسماعيل ياسين/ شكوكو/ ثريا حلمى/ سعاد مكايى.. الخ). إضافة إلى ما يجد جديد من أصوات صاعده بين بين، خفيفة وأصيلة ولهم بصمات فى عالم الغناء ولا يمكن عدم الإشارة اليهم لتاريخهم الفنى المجيد.

وروح الإبداع التى تعاملوا معها مع ما يقدمونه من أغنيات أسعدت الجماهير فى عالمنا العربى (فريد الأطرش/ شادية/ عبد الطيم حافظ).

إن هذه السينما التى ظهرت فى مصر وأبدعت وصارت وثائق اجتماعية وسياسية شاهدة على روح تلك السنوات الطويلة والتى جاوزت الأربعين عاما وقبل تأميم صناعة السينما فى الستينيات من القرن الماضى، كانت قريبة الشبه لسينما التليفونات البيضاء - هذا التعريف الذى كان يطلق على السينما الإيطالية حتى ظهور الواقعية الجديدة على يد روسيلنى فى أواخر الثلاثينيات أوائل الأربعينيات - أبعدا عن الواقع الحياتى للسواد الأعظم، وعدم تماثلها لما يدور حولنا، وحلقت بالمتفرج بعيداً عن هموم ومشكلات حياته اليومية (الأجواء الملكية وصراعات الأحزاب الوصول إلى السلطة.. وجود احتلال بريطانى.. مشكلات اجتماعية أهم ظواهرها البطاقة التموينية التى ظهرت فى أوائل الأربعينيات ولم تختفى حتى اليوم مثلاً، فكان الشعار الفن للفن.. السينما تجارة وترفيه، لاشك فى ذلك، لكنها أيضاً كانت مصنعا لتزييف الوعى وتنميطة، وزيادة حجم ابتعاد المتفرج يوماً بعد يوم فى زاوية واحدة وحيدة، ألا وهى كيفية تأمين

سبيل قوته اليومي بعيدا عن مشكلات تدور من حوله، وصار هذا النوع من الترفيه ونجومه اللامعة فى حالة رباط تعاقدى بينها وبين المتفرج سنوات طويلة، وربما حتى تاريخه بحكم الحنين إلى الماضى.

و إن حاولت السينما المصرية، أو بعض العاملين بها الخروج بعيدا عن الإطار العام، وتقديم أفلام مغايرة عن السائدة، فقد حكم عليها - تاريخيا - بالنفى، وعلى الأجيال القادمة محاولة إعادة الاكتشاف إن وجدت الحفريات السينمائية التى فقد الكثير منها، فقد كانت الصدفه رحيمه بنا (لاشين/ العزيمة/ العامل/ السوق السوداء/ الشيخ حسن.. الخ)، حيث كانت هناك من النصوص والتشريعات والقوانين التى عند تطبيقها تصبح حجر عثرة فى طريق عرض هذه النوعية فى سنوات إنتاجها عرض عام، بل يتم إيقافها طبقا لأحكام هذه القوانين المعمول بها.

هذه النوعية أعطت للمشاهد مساحة للمشاركة فى قراءة الواقع اليومي بشكل مختلف عن السينما السائدة.. لكنه - حتى - عندما يجدها لا يعطى لها أى أهمية فى المشاهدة أو التقدير أو المكانة، فهو ينفصل عنها تماما حيث يتم تعديله وتنميته على النوعيات الأولى الأسهل فى أشكال التلاقى والاستمتاع لأن القضية لم تعد تشغله أو مهموم بها، حتى لو كان الشعب يطلق عليهم أصحاب الجلايب الزرقاء - الكستور الرخيص - أو تلك الأحزاب التى تحاول خلق مشاريع كى تساند بها الشارع الفقير، من مشروع القرش أو مشروع الحفاة ! من أجل هؤلاء التعساء الذين يعيشون على أرض مصر، ويعملون فى كنف ملوك وإقطاع ورأسمالية، فقد البعد الاجتماعى لهؤلاء، لم تحاول الحفاظ على النسيج الاجتماعى الا من خلال خطوط تماس بعيدة كل البعد عنهم، والحرص على خلق سلم اجتماعى خاص بهم، فالسمو والرقى والتسامح والتربية والتعليم الأوروبى هى سمة هؤلاء الورثة، بينما آخرون متذبلون جدول السلم الاجتماعى ينتظرون العطف السامى والحنان والرافة والتسامح الذى يأتى دائما من فوق، إلى جانب عدم طرح أى قضايا أومضامين سياسية أو مناقشة الأوضاع والمثالب التى وضعت فيها مصر سنوات طويلة، وبالتالي صارت السينما تفريغ مستمر لأى حالة احتقان لدى المتفرج أو الشعب.

إذن - كان - الهدف عندما تم تأسيس مؤسسة دعم السينما فى يوليو عام ١٩٥٧ محاولة فى وضع أسس جديدة مدروسة لتنقية الميدان السينمائى، إلى جانب ضخ دماء الثورة الفتية فى أوصال السينما - القائمة - فتوقظها وتدفع بها فى طريق التقدم ورفع المستوى الفنى والمهنى.. فى نفس الوقت إقراض المشتغلين بالإنتاج

السينمائي وضمانيهم لدى دور الائتمان لتمكينهم من توجيه إنتاجهم بحيث يتمشى مع السياسة التخطيطية للدولة.

كان لابد من تغيير فى نظرة القائمين على الإنتاج السينمائي الذى يقدم فى مصر بشكل نمطى، وكأن لا النظام أو السياسات قدمت محصلة مختلفة فى التغيير الحادث يوميا، والقادم بشكل سريع، ولابد من وجود شكل مواكب له ومعبر عنه، وعن أفكاره ورموزه وأحداثه، فالإنتاجات السابقة ظلت وثائق اجتماعية شاهدة على شكل حياتنا وحياة هذا الشعب عبر عقود الأربعة السابقة - قبل قرارات يوليو الاشتراكية فى أوائل الستينيات - من حيث سلوكياته وتعاملاته اليومية، ومفردات لغة الحوار بين التجمعات الطبقية المختلفة، ومسلك وطرق تفكيرها، وإيقاع وشكل أفرادها، وطرق المعيشة فى القصور والبيوت والشوارع والحوارى والأزقة.. إلى الملبس سواء كان فى رفاهية أبناء القصور، أو تواضع أبناء الطبقة المتوسطة والدنيا، وهذا الكم الهائل من الأكسسوارات التى خلقت إيقاع كل طبقه وروحها.. مع الاحتفاظ بتقديم بيروقراطية الدواوين الحكومية والخاصة، وحجم الفاقة ودروب التحايل عليها، وقهر الإنسان وعدم القدرة على التمرد، وحياته المستكنة مهما كانت هناك طفرة أو هامش حرية.. لكنها حرية منقوصة على الرغم مما يطرح من قيم العمل والعاطلين بالوراثة وهم طفيليات تعيش على السواد الأعظم من الطبقة العاملة.. سواء كانت فى المدن أو الريف.

إن التعرض إلى حياة هؤلاء البشر الاجتماعية أو السياسية لم تكن سوى قشور عن طريق استخدام الشكل: شكل الحياة أو الأنماط/ الوسائط التى يمكن أن تجعل هناك نوعا من التغيير المستمر لكسب وجذب تعاطف الجماهير الشعبية.. الطبقة المتوسطة والدنيا نحو ميزان سينمائي هو بعينه، حاولت بعض النوعيات تلك أن تلعب هذا الدور خاصة لهؤلاء الأفندية والمتشبهين بالفرنجة/ الخواجات والعادات والتقاليد، وربما لو بحثنا بشكل سريع عن ملمح مشترك - حيث لا مجال هناك لذلك - نجد أن كل البيوت المصرية - أو معظمها فى السينما - كانت بها هذا الركن المخصص لوجود بار مثلا، وفى الأفلام هناك نوعيات الحوار الذى يمكن اتخاذه كموعظة أو حكمة أو آية قرآنية أو بيت شعر ما يتناسب مع ما هو مطروح داخل الأقصوصة والحكاية السينمائية.

هذا الخطاب بدأ يتغير بشكل جذرى أو سريع أو ملاحقة للتطورات التالية لثورة يوليو ١٩٥٢، ولكن بقيت السينما بين.. بين، مؤيدة للحركة أو حسب المعطيات التى

قد تستجد على الساحة، أقصاها التأييد عبر جملة حوارية أو إطلاق أغنية تؤكد أنه مفيش أحسن من" الاتحاد والنظام والعمل"، وعلى استحياء ظهرت بعض أفلام تحاول المحاكات سواء كانت حول علاقة السينما بالفلاح أو المجتمع المدني (صراع في الوادي.. أرضنا الخضراء/ رد قلبي.. بورسعيد.. الخ).

لكن الحوار المطول الذي أجرته الثورة مع السينمائيين لم يقدم شيئا يذكر سوى الاستيعاب على المستوى الشكلي فقط، بينما ظلت رموز السينما كما هي تنتج على نفس المنوال، أيضا لم يكن هناك أى أطروحات جاده لمشكلات الشباب فى المرحلة التالية للثورة، ولا كيفية محاولة تقديم رؤية جديدة/ مغايرة لمعالجتها أو أزمة منتصف العمر لدى الكثير فى تركيبة هذا المجتمع، وحالة الوعي السياسى أو تلك الشحنات الإرهابية التى بدت ملامحها تظهر فى الأفق

عندما اتخذت الثورة قرارات يوليو الاشتراكية، وصارت مصلحة مصر العليا أنه لابد وأن تكون هناك ركيزة فى قيام ملكية الشعب من خلال القطاع العام ومشروع الخطة الخمسية الأولى، ومحاولة بناء مجتمع جديد من خلال المقومات والمعطيات التى أضيفت لإيقاعات حياة هذا الشعب فى التوقيت الثورى، انكمش صناع السينما، واتجه البعض إلى الخروج بعيداً عن مصر، وآخرون اعتمدوا على أن الدولة القادمة - بميزانياتها الاشتراكية - سوف تطعم كل فم وتقوم بالصرف عليهم، فالرأسمالية غير الشريفة دخلت الجحور !.

لذا كان لابد من دخول الدولة إلى ميدان السينما كى تعيد تصحيح بعض الأوضاع الشائكة خلال السنوات التى خلت ومنذ قيام الثورة، فالسينما المصرية لم تواكب الحركة/ الثورة بإنتاج أفلام تحمل صفة مختلفة أو مميزة أو منحازة اليها رغم المتغيرات على المستويين السياسى والاقتصادى (من مؤتمر باندونج.. عدم الانحياز.. صفقة الأسلحة التشيكية.. الجلاء.. التصنيع.. تأميم قناة السويس.. العدوان الثلاثى.. الوحدة المصرية السورية.. السد العالى.. أو تمصير كل ما هو أجنبى.. توزيع الملكية الزراعية.. التأميمات). بل كانت السينما المصرية تنتج الأشكال المتعارف عليها والأكثر كسبا وربحا.

قضية سينما القطاع العام.. صارت ظاهرة جديرة بالدراسة لعوامل كثيرة شابت التجربة التى لم تستمر بشكل متصل سوى سبع سنوات.. احتملت الصواب والخطأ، جاءت إلى عالمنا دون الإعداد لها بشكل جاد وجيد من خلال تواجد كوادر سينمائية/ سياسيه يمكن أن تديرها أو تجمعها، شأنها فى ذلك شأن ثورة يوليو

١٩٥٢، كانت فكر رجل وظلت، البحث عن المجتمع الأفضل والرقى به من خلال أطر جديدة وجادة ترفع مستواه المعيشى والفكرى والتعليمى والصناعى، كان فكر نهضوى شارك فيه إلى جانب الرجل.. بعض الرجال المخلصين، وذهبت التجربة، وأن بقيت آثارها موجودة ومسجلة عبر شرائط فيلمية ترسم ملامح حياة اختلفت تماما عن ما هو سائد وقديم من قبل سينما القطاع الخاص، وسنوات سبع لكنها - أعتقد - كانت مؤثرة.. شديدة التوهج على المستوى الفكرى والصورة الفنية والإيقاع والدهشة والمردود، كان هناك إيمان كامل بقيمة السينما كوسيط يمكن أن يحمل ويوجه شكل حياة جديدة وتنمية شاملة وآمال مبشرة وعهد جديد.

كان وجود القطاع العام السينمائى، هى محاولة إنقاذ صناعة وطنية تحولت على يد المنتج القطاع الخاص - المتواجد فى ذات الوقت - والذى يعتمد على الموزع الأجنبى فى تمويل أفلامه خوفاً على رأسماله، كان الوجود لهذا القطاع محاولة تجاوز ماورثته مصر من فرض نظام النجوم وأساليب حل المشكلات على الشاشة فقط، والإيمان بالصدفة والقدرية والأساليب السوبرمانية والمطاردات فى البحث عن الحق، وتلك المبالغات فى تنفيذ المناظر والفخامة ورسم صور لبلد جميل لا مشكلات فيه أو مناظر أو بيوت فقيرة متواضعة وربما قذرة، أو وجود صبغة سياسية ما تدعو إلى بث روح الاختلاف والتمرد بين العمال أو طبقات اجتماعية بعينها، وبالتالي لا مظاهرات ولا إضرابات.

كان وجود القطاع العام السينمائى، محاولة لتجاوز علاقة السينما برأس المال وارتباطه بالنجاح المادى فقط، لذا أدى كل ذلك إلى محاولة تكريس الاتجاه - الغالب والأعم والأكمل - نحو بناء سينما هدفها الإنسان المصرى وحياته اليومية وتأثيرات الواقع المعاش على المناحى الاجتماعية والسياسية التى تدور من حوله يتأثر بها ويؤثر فيها، وبالتالي هى محاولة تحرير السينما المصرية من القوالب السينمائية التى كانت تدور فى إطارها منذ زمن بعيد ! وقبل ثورة يوليو ١٩٥٢.

لتبقى علامة استفهام كبيره، هل نجح القطاع فى معالجة وملاحقة بعض الأشكال الاجتماعية التى صادفت المجتمع المصرى أثناء فترة التحولات الناصرية وما استتبع ذلك من رؤى ومتغيرات سياسية حاولت بث واستنهاض ملامح الإنسان الجديد الذى أكدته روح ثورة يوليو ١٩٥٢ على مستويات وقضايا عديدة.

● الفلاح وأحواله وإيقاع وشكل حياته (ماضيه.. حاضره.. مستقبليه) والأعراف

- والتقاليد والحب والشرف فى علاقته وارتباطه بالأرض.
- الشباب.. ورسم بورتريه خاص نجاحه وإخفاقه فى التعبير عن ذاته وأزمة احتضان وتوجيه هذا القطاع بما فيه من مراهقه ومشكلة الاغتراب والتلاقى..
 - المجتمع المدنى بما فيه من مشكلات العاطلين بالوراثه وهموم البورجوازية وأزمة منتصف العمر وخروج المرأة إلى العمل وكذا أزمة المثقف/ الوطن.
 - مصر صورة حياة بأنورامية لانعكاسات الإرهاصات التى صادفت مجتمعها على المستوى السياسى، مصر الجديدة وقضايا لم تأخذ حقها نقدياً وأخرى حاولت نقد التجربة أو إيقاظ الوعي لدى الجماهير.
 - إتاحة الفرصة للتعبير عن لحظات خاصة فنية/ إبداعية.. وأعمال أصبحت نقله تاريخية لن تتكرر.
 - شهادات ميلاد وإخفاق ونجاحات هذا القطاع على المستوى الإدارى والفنى والمهنى، ومحاولات التصحيح المستمرة، وضخ رجال وأفكار جديدة لتقديم صورة مغايرة.
 - تلك الخسائر التى تحدثوا عنها، وكيف حدث ذلك؟، ومن أصحاب المصلحة؟، وهل هناك خسائر حقيقية خلال هذه السنوات؟!
 - رحلة فى زمن، ومحاولة إيجاد تصور عن تساؤلات طرحت ولا تزال حول التحولات الاجتماعية والسياسية فى سينما القطاع العام، وإن كانت الإجابات فى النهاية لا تعدو أكثر من رصد للتجربة كاملة، أرجو أن نكون قد وفقنا فيها.

إبراهيم الدسوقي

الباب الأول:

الفلاحون في سينما القطاع العام

• الفلاح فى سينما القطاع العام:

مع صدور قوانين يوليو الاشتراكية عام ١٩٦١ - وميلاد القطاع العام فى السينما قدمت المؤسسة (بشركاتها) منذ عام ١٩٦٥ وحتى عام ١٩٧١ - أى خلال فترة ست سنوات فقط ثلاثة عشر فيلما روائيا يتناول قضايا الفلاح والريف المصرى ومعاناته واستغلاله من زوايا مختلفة.

قائمة الأفلام:

• «الحرام».. من إخراج بركات (١٩٦٥)

قصة: يوسف إدريس.. سيناريو وحوار: سعد الدين وهبة..
تصوير: ضياء المهدى.

بطولة: فاتن حمامة/ عبد الله غيث/ زكى رستم.

• الجبل.. من إخراج خليل شوقي (١٩٦٥).

قصه وحوار: فتحى غانم.. سيناريو: فتحى غانم/ خليل شوقي.. تصوير ضياء المهدى

سميرة أحمد/ صلاح قابيل/ عمر الحريرى.

• «جفت الأمطار».. من إخراج سيد عيسى (١٩٦٧).

قصة: عبد الله الطوخى.. سيناريو وحوار: سيد عيسى/ رافت الميهى.. تصوير:

- عبد المنعم بهنسى.. شكرى سرحان/ سهير المرشدى/ سميحة ايوب.
- الزوجة الثانية.. من إخراج صلاح أبوسيف (١٩٦٧).. قصة: أحمد رشدى صالح
- سيناريو وحوار: محمد مصطفى سامى/ سعد الدين وهبة.. تصوير: عبد
العليم نصر.. بطولة: سعاد حسنى/ شكرى سرحان/ صلاح منصور.
- «الدخيل».. من إخراج نور الدمرداش (١٩٦٧).. قصة وسيناريو وحوار:
رمضان خليفة.. تصوير: عبد المنعم بهنسى.. بطولة: محمود المليجى/ ليلي فوزى/
صلاح قابيل.
- «البوسطجى».. من إخراج حسين كمال (١٩٦٨) قصة: يحيى حقي.. سيناريو:
صبرى موسى/ نيا البابا.. حوار: صبرى موسى.. تصوير: أحمد خورشيد..
بطولة: شكرى سرحان/ زينى مصطفى/ صلاح منصور.
- «شيء من الخوف».. إخراج حسين كمال (١٩٦٩).. قصة: ثروت أباطة..
سيناريو: صبرى عزت.. حوار: صبرى عزت/ عبد الرحمن الأبنودى.. تصوير: أحمد
خورشيد.. شادية/ محمود مرسى/ محمد توفيق/ يحيى شاهين.
- «حكاية من بلدنا».. إخراج حلمى حليم (١٩٦٩).. قصة وحوار: مجيد طوبيا..
سيناريو: حلمى حليم.. تصوير: أحمد خورشيد.. بطولة: ناهد جبر/ شكرى
سرحان/ عبد الله فيث.
- «يوميات نائب فى الأرياف».. من إخراج توفيق صالح (١٩٦٩).. قصة: توفيق
الحكيم.. سيناريو: توفيق صالح/ الفريد فرج.. تصوير: عبد الحليم نصر.. أحمد
عبد الحليم/ راوية عاشور/ توفيق الدقن.
- «الأرض».. من إخراج يوسف شاهين (١٩٧٠) قصة: عبد الرحمن الشرقاوى..
سيناريو وحوار: حسن فؤاد.. تصوير: عبد الحليم نصر.. بطولة: محمود المليجى/
عزت العلايلى/ نجوى إبراهيم.
- «حادث شرف».. من إخراج شفيق شاميه (١٩٧١).. قصة وسيناريو وحوار: د.
يوسف إدريس..
- تصوير: إبراهيم صالح.. بطولة: زبيدة ثروت/ شكرى سرحان/ حمدى أحمد.
- «هارب من الأيام».. من إخراج حسام الدين مصطفى (١٩٦٥).. قصة: ثروت
أباطة.. سيناريو وحوار: فائق إسماعيل.. تصوير وليد سرى.. بطولة فريد شوقى
وسميرة أحمد/ صلاح منصور.
- «ثلاثة وجوه للحب».. إخراج منحت بكير (١٩٦٩) القصة الأولى.

• سلطات الذل والعبودية..

فى هذا الحصاد الفنى لسينما القطاع العام، وخلال ست سنوات قدمت مجموعة من الأفلام متباينة الأبعاد والقيم، حقيقية كلها أو معظمها سلط الضوء على معاناة الفلاح من سلطة الاستغلال بأبشع صورة سواء كان فى تحجيم قدرته الشخصية على تجاوز حدود الفقر أو الجهل والمرض والسيطرة عليه أيضا من خلال القانون الوضعى الذى يجهله ولا يعرف عنه شيئا وتحكم به، إلى جانب قضايا هامة منها قضية الأرض والدفاع عنها حتى الموت أو عدم القدرة على الاغتراب وتعمير قرى جديدة حيث الارتباط الأزلى للفلاح بمحيطة من أرض وأهل، يضاف إلى هذا قضايا أخرى لاتقل أهمية فى حياة الإنسان منها - بطبيعة الحال - العرض والشرف.

ففى فيلم " الحرام " الذى قدمه بركات - عام ١٩٦٥ - هناك قضية أو موضوع لم يكن مطروحا على الساحة السينمائية من قبل - عبر تاريخ السينما المصرية كله وحتى الآن - ألا وهو عمال التراحيل، الذين يشكلون أدنى طبقة فى سلم الحياة العملية والاجتماعية فى الريف المصرى، وبالتالي فى طبقة الفلاحين، حيث هم فلاحون يعملون بأجر فى أى أرض مقابل الترحال من مكان إلى آخر خدمة للقمة العيش، حيث الحياة أكثر فقرا وامتهانا لهم ولحقوقهم على المستوى الإنسانى، لايملكون سوى عملهم فى خدمة كبار الملاك، والشخصية المحورية فى هذا العمل الفلاحة " عزيزة " التى تحاول العمل بقروش زهيدة فى ظروف بالغة القسوة.. شديدة الصعوبة.. بعد أن مرض زوجها «عبد الله» ولم يعد قادرا على العمل - حيث تتعامل فى أسلوب قريب من أساليب الرق والعبودية، عمال التراحيل ورثة الفقر والمرض - البلهارسيا التى أقعدت «عبد الله» - وحمل النفاس التى قتلت "عزيزة" فى نهاية العمل، وهى التى كانت فى حاجة إلى الراحة من العمل والطعام الجيد، لكن رحلة الشتاء والبحث عن لقمة العيش، هى مرحلة ترسم ملامح وحدود الجوع والحرمان، بينما التركيب الطبقي للقرية، والتى جرت فيها الأحداث ليظهر التناقض الاجتماعى فى أركان القرية كلها، خاصة سكان القرية تجاه حادث مقتل طفل " عزيزة " وكيفية التصرف فى أمور الحياة اليومية، حيث يعيش العمدة فى دار مبنية بالطوب الأحمر، ولاهم لديه سوى البحث عن إرضاء - الكبار - رجالات المركز وضباط البوليس بحثاً عن حالة الرضى عنه، والشكل التحريضى لاستغلال حادث هؤلاء الأغراب عمال التراحيل رغم أنهم أناس بسطاء معدمون وليس لديهم ما يدافعون عنه، هؤلاء الفلاحون يدركون أن «عزيزة» ماهى الا نموذجا منهم.. مضطهد.. مسحوق.. وأن



لقطة من فيلم «الحرام» إخراج: بركات ١٩٦٥

هناك ما هو مشترك بينهم، وأن القضية فى النهاية.. قضية وعاء المتاعب الواحد، وعليهم السعى والتضامن نحو مساندة " عزيزة " ضد ستر العار فى هذا المجتمع الخشن/ العنيف الذى لا يرحم أو يتسامح أو يغفر.

أيضا كانت السلطة هى النموذج الأكثر وضوحا فى تسلط وطغيان عشرات النماذج السينمائية التى قدمت فى سينما القطاع العام خاصة فى علاقة الفلاح بمن يحكمه - ماقبل الثورة - وربما كانت " **الزوجة الثانية** " - الذى قدمه أبو سيف - (١٩٦٧) هو نموذج آخر لتحكم أحد العمد فى أقدار الفلاحين، وسلطاتهم الواسعة فى السيطرة واللعب بمقدورات البشر أينما كانوا ومن كانوا، لأنه فى النهاية من أولى الأمر، علينا السمع والطاعة، وهذا النفوذ السلطوى مستمد من نفوذ اجتماعى جاء من حالة الثراء والانتماء الأسرى والعائلى، مع انحرافات فى كيفية استخدام السلطة وتوسعها فى الاتجاهات السلبية مما تعاضم أدوارها وربما كانت فكرة البحث عن أنثى.. ولادة، كانت تلك نقطة الارتكاز، وهذه الأنثى موجوده لدى الفلاح أبو العلا، الذى يضغط عليه من أجل طلاق زوجته، لماذا ؟، كى يتزوجها العمدة ويخلف منها وريثاً للدار والمال والسلطة والعمدية !!، والعمدة هنا مثله.. مثل عمدة "

الحرام"، يبحث عن علاقته بالسلطة الأعلى ورضاهم عليه فى إطار الطاعة والاحترام إلى حد أنه يمكن أن يكون منافقا ويبذل العطاء لهم فى المأكّل، لكنّه على المستوى الشخصى شديد البخل سىء التصرف فى كل شىء، لكن علاقته مع الفلاحين تؤكد على قدرات واسعة فى حجم الظلم الذى يمارسه بلا حدود - أولى الأمر وعليها السمع والطاعة - فإذا كان العرض والطلاق والماشية والأراضى، هى قدراته التى بسط فيها يده على كل شىء، والمقابل لا شىء، كلها أشياء وهمية، لا خدمات ولا يحزنون، وهنا الكثيرون من معاونين الذين لا يتورعون فى تكييف كل الأمور التى يرغب فيها العمدة.

نموذج آخر لهذا التسلط والعنف فى الحياة اليومية التى هى قاسم مشترك فى أفلام هذه الفترة فيلم "حكاية من بلدنا" - والذى قدمه **حلمى حليم** - (١٩٦٩) صور أخرى متعددة الأشكال هذه الحياة التى تعرضت لها قطاعات كبيرة من الفلاحين المصريين فى شتى قرى ومديريات مصرية، حيث تتمثل فى قيام أحد العمدة فى قرية مصرية باحتكار عملية تكمير الفول الذى يحصل عليه من الفلاحين بأسعار بخسة، والفكرة تدور حول قيم المجتمع الاشتراكى حيث يجد هؤلاء أنه لا مخرج لهم سوى محاولة إنشاء جمعية تعاونية تتولى تأجير المكامير وتشغيلها لحسابهم وذلك بعد أن فشلت المحاولات التى جرت فى مقاومة هذا العمدة الطاغية، ولأن الاحتكارات لا بد لها من سلطات تصونها وتحافظ عليها، يحدث صدام بين جموع الفلاحين والعمدة - الذى استخدم كل أساليب الإرهاب من أجل السيطرة وإخضاع الجميع له، إضافة إلى الألعابى الملتوية التى يجدها وتبقى فى النهاية هو ما يطرح أنه لا بد من المقاومة والمواجهة لهذه الاحتكارات وهذا الاستغلال الذى يسيطر على الحياة من الألف إلى الياء، ولا معنى للاستسلام.

● سلطات استغلال القانون:

إذا كانت سلطة العمدة مستمدة من سلطات أوسع وأكثر غطاءً وشمولا من الخفاء ورجال المركز. وعلى رأسه هذا الضابط الكبير بالنسبة للعامة من رجال الكفور والنجوع ألا وهو المأمور، إلا أن تفشى الإجرام وتسلط إرهاب جماعة بذاتها أو فرد فى المحيط الخاص ببلدات الفلاحين، أو الاعتداء على أشياء قد تبدو مقدسات من وجهة نظر كبار القوم، أو لا قيمة لها من رجالات السلطة، أو الجهل بعينه من هولاء البسطاء التى تعتبر دورة حياتهم اليومية مختلفة تماما عن الحاكمين، فهم



لقطة من فيلم «شيء من الخوف» إخراج: حسين كمال ١٩٦٨

لديهم هموم وأمور أخرى تشغلهم في حياة نمطية محددة مع طلوع الشمس وحتى مغيبها.. قدر محتوم، ومقدر ومكتوب.

في هذا الإطار قدمت سينما القطاع العام ثلاث أعمال تدور في هذا الفلك، حيث ترصد صورا أخرى لحياة الهادئين الغاطين في النعاس عندما ينزل عليهم من يفتك بحياتهم المسألة، ولو كان هذا الأبله كمال الطبال الذي يجد نفسه في مواجهة مع العمدة وأشراره، وهو الذي يسخر منه وتتفشى سطوة تواجد الإجرامي في مناطق عدة ولا يستطيع سوى وقوعه في براثن الحب، لكنه ينجح في أن يهدد هيبة السلطات في هذه الناحية لقدرته على ترتيب الجريمة في حدود لا نهائية لكنه يسقط في نهاية الأمر - " هارب من الأيام " - **حسام الدين مصطفى** - (١٩٦٥).

بينما ينجح الشكل الملحمي/ الغنائي في تقديم نموذج أو صورة أخرى مغايرة لقصة الحب كانت - بين صغيرين عتريس - الحفيد - وفؤادة، وعالم ساحر من البهجة تحول إلى كم مرعب من القسوة والجبروت، والبطش والإجرام، يتحكم في مقدرات القرية، بعيدا عن سلطات العمدة ورجالات المركز، الخروج على القانون في أفضل صورة وازدياد الطغيان والتحيز نتيجة حتمية هؤلاء البشر - الذين خنعوا

وأضلوا .. فخافوا من المواجهة، حتى يسقط البعض منهم ولا تسقط الحبيبة فؤاده لتسقط فى النهاية تلك اللحظات القاتمة فى حياة قرية بكل هذا الشر المستعر فى جنباتها عندما يقف الأهالى وقفة واحدة، فى حالة تحدى لهؤلاء الرجال وعتريس الذى يقودهم إلى حتفه عندما يحرق داخل مملكته/ قصره، ومعه يسقط قانون القهر والتسلط، ليكون الشعب هو الأسطورة فى المواجهة وليس البطل الفرد، ليولد قانون آخر مختلف. " **شئ من الخوف** " - **حسين كمال** (١٩٦٩) ذلك أن الفيلم: " .. يعالج موضوعا من أخطر وأخصب ما يمكن أن تعالجه السينما - عندما يفرض الإرهابى ظل الخوف على الناس فيشل حركتهم ويجمد مبادراتهم - ويصبحون أسرى جنبهم أكثر مما هم أسرى طغيانه .. " (**سامى السلامونى/المسام ٢٦ / ٤ / ١٩٦٩**)

صورة أخرى شاهدها سينما القطاع العام وقدمتها فى إطار معاناة القرية المصرية فى الثلاثينيات من القرن الماضى. والمأساة الحقيقية.. مأساة الفلاح المصرى من خلال فقره وجهله بما يمكن أن نسميه بترتيبات علاقته بالآخر فى إطار القانون الوضعى الذى يجهل عنه كل شئ، وهو الذى يطبق عليه. والصدق هنا البحث فى الجذور، حيث استغلال السلطة جهل الفلاح بما يحيط به من حوله من خلال علاقاته بالأشكال السلطوية وقوانينها وكيفية استغلاله من خلال صناديق الانتخابات.

هذا الفقر الذى يندر أن يعى به الفلاح لماذا هو على هذه الوتيرة الوحيدة من الحياة بينما آخرون يعيشون فى حياة من الترف والسفه الاجتماعى، فهذا هو المقدر والمكتوب، وبالتالي فالجميع يعانون منه ولا ينفصل بأى حال من الأحوال عن انهيار الواقع السياسى من حوله، وتراجع كل الأمور الدنيوية من حوله منها قدراته على الوعى مما يدور حوله، ولا نستطيع سوى أن نرثى حاله الذى يحمل مزيجا من الشفقة وقلة الحيلة وهذا مرجعه إلى ارتباطهم بنظام استبدادى تكثر فيه الثروات فى يد هؤلاء الأسياد - الحاكم ويؤثر فى سلطة الحاكم من الأثرياء - بعيدا عنهم.

ورغم هذا فالنماذج الحاكمة مثيرة، العمدة.. باهت/ضعيف.. لا يملك تلك الكاريزما التى تعطيه القدرة على السيطرة والتسلط والهيبة أو الوقار اللازم لهذا المنصب بل هو فى حالة وداعة مسالمة.. بينما المأمور لا يتورع فى لعب القمار باحتراف.. فهو لا يملك سوى هذه المهنة المقامرة ليلاً.. ويستغل كونه المأمور فى سلب أموال من حوله من صغار الموظفين فى لذة وفرح وشماته وأيضا ليس لديه مانع فى تقبل الهدايا - الرشاوى - بكل ترحاب فلا مشاكل لديه، بينما الطبيب

الشرعى ليس لديه أى مشكلات مع هؤلاء الغنم فالعمل لا يعدو أن يكون روتينيا، ويكتفى بالسؤال ليس الا وحتى ولو كان هناك جريمة قتل.

إذ أن الفيلم: " .. يطرح علاقة القانون بالواقع وأن القانون الذى لا يعبر عن مصالح السواد الأعظم من الشعب، يعد قانونا جائرا، وأن العمل الحقيقى هو الذى يتوخى مصلحة الإنسان البسيط الكادح ويحميه.." (على أبوشادى/«أبيض وأسود». مكتبة الأسرة ١٩٩٩/المجموعة الثالثة- كلاسيكيات السينما المصرية).

ليس هذا فحسب بل: " ..الصراع بين سلطة الإدارة ممثلة فى المأمور.. وسلطة القانون ممثلة فى القاضى وجماهير الفلاحين الحائرة بين القضاء وقوانينه الجامدة ورجال السلطة الهيئة المهيمنة على زمام الأمور ووكيل النائب العام الشاهد الجائر الراصد لتلك المخالفات وتجربته التى توصل اليها عبر الحقيقة المقيدة، حيث الفلاحون يعانون من الألم والعذاب والمشاكل الاجتماعية والنفسية المعقدة من خلال تطبيق القانون البعيد عن الصواب والفهم الحقيقى للعدالة.." .

(سمير فريد/«العالم من عين الكاميرا» - ١٩٦٥).

إذن " يوميات نائب فى الأرياف " - إخراج توفيق صالح - (١٩٦٥) أثار العديد من القضايا الهامة فى حياتنا الريفية فى أوائل الثلاثينيات من القرن الماضى رغم بشائر التنوير والجهاد فى المدينة الا أن الظلام والجهل والمرض كانت هى السمة العامة للسواد الأعظم من فلاحين مصر.

« سلطات الأعراف فى الحب والشرف .. والعرض ..

قضية هامة ومحور له من الخصوصية الكثير لدى القطاع الأكبر من المواطنين العرب وليست مصر فقط بصفة عامة أو فلاحيا بصفة خاصة، لكنه حمل تنوء الأكتاف عن حمله عندما يصل إلى نقطة تتمحور حول قيمة الشرف فى مجتمعاتنا الشرقية، والإيمان بصيانة العرض فى أى وقت وتحت أى مسمى، وربما كانت تلك النقطة من النقاط الشائكة فى حياتنا كشرقيين بصفة عامة لا تفرقة بين شمالى وجنوبى.. صعيدى.. وفلاح أو مدنى تربي وسط مجتمعات غربية لها من العادات والتقاليد المغايرة لطبيعة عاداتنا وتقاليدينا لكن عند المحن ينتفض هذا العرق الشرقى بشكل خاص وهو ليس فى المحيط العربى فقط لكنه فى محيط الدول التى ترسخت فى داخلها الحضارات الإنسانية بصفة عامه، فماذا قدمت سينما القطاع العام فى هذه القضية التى ربما كانت ثانوية بجانب قضايا أخرى هامة وحيوية وبالغة التأثير فى مجريات الأمور اليومية؟! والحقيقة أن قضايا الشرف من كبريات قضايانا، فهى

رمانة الميزان فى الحياة، وهى المنتهى والكرامة، ولا يبقى لنا شىء فى هذا العالم ما لم يكن هناك حصن لصيانة الشرف والعرض، ولا تسقط أى أعراف أو تقاليد عند التعرض لموقف يمس هذه القضية.

فى فيلم " **البوسطجى** " - إخراج **حسين كمال** - (١٩٦٨) طرحت هذه القضية عبر منمنمات راصدة مفهوم العرض والشرف، الذى يمثل جانب هام فى حياتنا الاجتماعية للقرية المصرية - وربما كانت الثلاثينيات مسرحا للأحداث - حيث تدور فى إحدى قرى صعيد مصر (**كوم النحل**)، وهذا العباس - القادم من القاهرة، مغضوبا عليه إلى مكتب (**بريد الحلة**) فيصطدم بجانب من الحياة التى لا يعرفها، وواقع داخل مبررات مجتمع هذه القرية عجز على إيجاد وسيلة تواصل معه، وبين الخطابات - يجد تسليته الوحيدة فى الاطلاع عليها وعلى الحكايات التى تدور خلف الجدران، ومنها حكاية جميلة وخليلى.

جميلة تلك الفتاة التى وقعت فى حب خليل، وكانت النتيجة أنه لابد وأن يتقدم خليل كى يتم زواجها بعد أن أخطأ معها، لكن الفتى يسافر إلى القاهرة ويرسل لفتاته خطابا يفيدها بأنه عازم على الزواج منها خاصة أنها حامل منه. وتستغرق عباس الحكايات ويندمج فى داخلها ليقع فى خطأ أثناء فتح الخطاب مما يجعل هناك استحالة فى تسليمه إلى الفتاة التى ينكشف أمرها من قبل المعلم/ والدها والذى لا يتورع فى قتلها حماية للشرف والعرض والكرامة فيما كان عباس يحاول إنقاذ الأمر، لكن هيهات، فقد ذهب كل شىء إلى قضاء محتوم، ولا رد لهذا القضاء، فالأب يمشى رافعاً رأسه وسط القرية التى تهيل التراب على كل شىء إلا الشرف والعرض.

".. أيا كان الأمر فالبوسطجى من أوائل الأفلام المصرية التى تشير إلى مولد السينما الأصلية.. والواقع إن فيلم «**البوسطجى**» يجيب، بلغته وحدها فهو.. يرتكز على نواة التكوين عندما يكون هدف الفيلم هو إيصال معانيه بالانتقال من تكوين إلى آخر، فإن وحدته البسيطة (أى اللقطة) ستصبح مماثلة لوحدتين من وحدات الفن التشكيلى..". (**صباحى شفيق** - مجلة «السينما والمسرح»/ يونيو ٦٨).

".. «البوسطجى».. فيلم سينمائى ينتجه القطاع العام.. وأخيرا.. أخيرا جدا.. يتصرف هذا القطاع على أسلوب المغامرة.. وأخيرا.. نجد أمامنا فيلما عربيا جيدا..". (**رؤوف توفيق** - «صباح الخير»/ إبريل ١٩٦٨)

".. «البوسطجى» ليس فقط أهم أفلام مخرجه حسين كمال، واحد من أهم الأفلام

فى تاريخ السينما المصرية كلها وأفضلها وأكثرها نضجا وتعبيرا عن الواقع المصرى.. وهو واحد من الأفلام القليلة فى تاريخ هذه السينما التى تناولت موضوعاتها أولا مشاكل هذا الواقع الحقيقى.. ثم عبرت عنه تعبيرا سينمائيا جيدا وواقعيًا.. وبرؤية نقدية جزئية وشديدة الصدق الذى قد يصل إلى حد القسوة والإيلام.."

(سامى السلامونى - جماعة السينما الجديدة/ الحلقة الدراسية التاسعة/ ٢٠ أبريل ٧٤)

فى الوقت ذاته قدم مدحت بكير ثلث فيلم من " ٣ وجوه للحب " (١٩٦٩) تحت اسم الحب فى الصعيد، حيث يتناول شكلاً آخر مغاير لعلاقات الحب وسلطانة وشائعات تطول الشرف والعرض، رغم الحب الطاهر العفيف والغطاء الشرعى بالخطوبة المعقودة بينهما - الحبيين - هذا الشاب الذى نال شهادة الثانوية وعليه التوجه إلى القاهرة كي يستكمل تعليمه، بينما يجد الأبوان أن الأمور لا تستقيم فى زهابه وحده إلى هذه البلدة البعيدة، والحل.. يأتى فى إطار الاقتراح بزواجه كي تصبح زوجته، لكنه يرفض بحكم حلمه كفتى نال قسطا من التعليم، وحرية التى ستتاح له فى القاهرة نجد الاختلاط واختيار من يتزوجها، لكن عند ما يرشح الأبوان فتاة هى الأخرى - نالت قسطا من التعليم وعلى قدر لا بأس به من الجمال والرقعة، فيجد نفسه مشدودا إليها ويتبادلان الحب ويتقابلان فى الخفاء - رغم خطبته لها - لكن هذا المجتمع النجعاوى يرفض هذا المسلك وتنتشر الأقاويل والشائعات التى تكون السبب المباشر فى أن يأخذ والد الفتاة موقفا لرفع رأسه أمام مجتمع النجع، فيضطر إلى قتل ابنته، ويصبح هذا الفتى شريكا فى الجريمة ومطلوبا للثأر منه !، تتأزم المشكلة، ويصبح النجع كله مهددا بالغرق فى طوفان من الدماء، ولا يجد الفتى وسيلة لرأب هذا الصدع والخروج من اللحظات القاسية بعد أن فقد حبيبته سوى أن يتخذ موقفا حادا من هذه الأعراف والتقاليد المتوارثة والتى وقفت ضد الحب الطاهر، وليمنع الدم، ويجد الحل إذن فى أن يحمل كفنه لأهل الفتاة على الرغم من معارضة والده وعائلته، لكنه يصر على ذلك ويحمل كفنه.. فتصفو الأمور فى النجع. إذن مفهوم العرض والحفاظ على الشرف.. قاسم وهدف رئيسى فى حياة هؤلاء البسطاء/ الشرفاء فى أى مكان وليس الكفور والنجوع فقط فى المجتمع الريفى، وإن كان يتسم بالمبالغة والعنف والتهويل أمام أى عاطفة حب حقيقية حتى لو كانت بين خطيب وخطيبته فى إطار الشرعية !

بينما ركز فيلم " حادث شرف " - إخراج شفيق شاميه - (١٩٧١) على حكاية أخرى من حكايات الشائعات المدمرة التي تجد صدى لدى نفس هؤلاء العامة المنغلقيين على ذاتهم بحثا عن أى فضيحة أو اصطلياد الشرفاء الذين يحافظون على ذاتهم وأنفسهم وسط هذا المجتمع المحافظ، وأى معاملة هذه التي تلقاها الفتاة الفلاحة الجميلة التي تعيش مع أخيها من أجل لقمة العيش، لكن لحسنها الفاتن يتمناها كل شباب القرية، لكن لا يتقدم أحد لخطبتها،

وعندما يظهر من يتقدم لها وتستقر فى طريق الزواج، يظهر من يحاول النيل منها، لكنها تفلح فى الهرب منه بعد محاولة استدراجها - ويفسخ الخطيب خطبته - وتبدأ عملية المطاردة من خلال الشائعات، إلى أن تلتقى ذات يوم مع ذلك المطارد بين الحقول، فتفزع منه وتهرب وتجرى صارخة، يعتقد أهل القرية أنه اعتدى عليها وفقدت عذريتها، ولكن يتم تبرئتها بعد توقيع الكشف عليها حيث يجدوها سليمة، لكن الكلام والهمس والإشاعات تنالها فى كل مكان ولا تستطيع أن تعيش فى سلام وأمان، لتنتهى النهاية التعسه بالذهاب إلى حيث ينالها هذا الغريب ولينفذ السهم وتصبح الكلمات حقيقة. وتفقد الفتاة معنى الشرف وقيمة العرض بكل ما تعانيه من ألوان الضغط.. والكبت والحرمان، إلى جانب تلك القيود التي كانت تسلط عليها حتى تسقط فى براثن الريبة فى تصرفاتها الشخصية وحتى تتحول إلى ما أرادوا.

•• سلطات الارتباط بالأرض..

أيضا كانت السينما المصرية - القطاع العام - سباقه فى طرح قضية أخرى ذات أهمية بالغة فى إعادة ترتيبات البيت الفلاحي من الداخل خاصة فى علاقته بالأرض كميراث الأجداد والآباء، وقدرتهم فى التعامل معها والحفاظ عليها، وصيانتها والدفاع عنها بكل السبل، والتمسك بها مهما كلفه ذلك من تضحيات فى سبيلها، وفى هذا الإطار قدمت السينما المصرية أربعة أفلام تدور حول هذا المحور وتلك القضية الأرض/ الأم/ العرض/ الشرف بمعناها الشامل والمجازى للكلمة. وتوقيت البحث فى هذه الجذور، ولمن يجب أن يتمثل بها أو يحاول إصلاحها أو عدم بيعها أو التفريط فيها وبالتالي لو حدث فالمعنى هو التفريط فى السيادة والكرامة أو التنازل عنها مهما تكلف الأمر أو الصعوبة فى تركها والانتقال إلى مجتمعات جديدة رغم كل الإغراءات فهى فى النهاية أرضنا وعلينا استصلاحها وإعادة تأهيلها من جديد ولصالح أجيال أخرى قادمة.

«الجبيل» (١٩٦٥) - إخراج خليل شوقي - صورة أو نموذج يطرح فى الماضى البعيد لأرض الأجداد التى يتعايش عليها الأبناء حتى الآن- بما فيها من نماذج حياتية ووجدانية أثيرة إلى النفس وكيف لنا كفلاحين أن نستريح ونتركها كى نتمكن فى قرى جديدة مشيدة بعمار مختلف حتى ولو كانت للعبرى المهندس حسن فتحى، لا انفصام بين الأرض/الجيل وشخصية هذا الفلاح المقيم، فهو لديه ميراث من التصدى والمواجهة لكل أشكال المساس به وبها ولديه القدرة على أن يخوض الممارك المختلفة، خاصة اذا كانت الأشكالية تدور فى صعيد مصر- عقب الحرب العالمية الثانية - ومحاولة الحكومة نقل هؤلاء الذين يسكنون الجبل- الذى يرتزقون منه ومن كنز الأجداد الذى تركوه- والانتقال إلى القرية الجديدة... قرية القرنه! والتى صممها هذا المعمارى الكبير بعيدا عن الأشكال المعاشة... والبيئة التى يعيشون فيها، وهم فى حقيقة الأمر يرون أنهم أولى من الأجانب فى اكتشافات الآثار الفرعونية، وهم أيضا غير مدركين أن الاكتشاف الحقيقى للكنز الذى يبحثون عنه موجود فى سواعدهم... فى قدرتهم على العمل والتكيف معه وعليه.

فيما وجدنا، «جفت الأمطار» (١٩٦٧) إخراج سيد عيسى- يقدم حياة أخرى جديدة، ليست فى الماضى البعيد، بل فى الحاضر السعيد، وصول أحد الأهداف المنشودة والتى نبغها ونتمناها فى استصلاح أراضى الإصلاح الزراعى وما كانت تنادى به ثورة يوليو ١٩٥٢، فالدولة نزعَت بعض الأراضى لمصلحة العامة من فلاحين فى ناحية كفر نجيله لإقامة جامعة المنصورة وتكون للدولة أهداف أخرى تعويض هؤلاء بأراضى جديدة/ بديلة فى نطاق الإصلاح الزراعى بمنطقة أخرى، ليقدم صورة مغايرة ومختلفة برود أفعال هؤلاء الذين اعتبر البعض أنه طرد من أرضه/ وطنه والتخلى عنها تخلى عن الوطن والشرف ومن العار تركها وهو غير مدرك الصالح العام!، بينما هناك من هو مؤمن بأنه عليه إعادة تأهيل واستصلاح الأرض الجديدة واستيطانها وبذل الجهد من أجل إعمارها وإنبات الأرض بالمحاصيل الجديدة رغم المشقة والتعب والجهد المصنئ من أجل تهذيبها وترويضها كى تنتج خيرا مأمولاً لتكون الأرض الجديدة إضافة حقيقية لأمال وطموح شعب/ وطن يأمل فى زيادة أراضيه من خلال سواعد أبنائه، وبين هذا وذاك يقدم صورة غاية فى الصدق ورسم رؤية جديدة لمجتمع قادم برغم كل مشكلاته التى يعانى منها وهذا العمل يعد نموذجا هاماً وجاد جداً لسينما القطاع العام التى قدمت رغم أن هناك الكثير من المشكلات التى جعلت لأصحاب المآرب عدم تسليط الضوء على مثل هذه

الأعمال لكنه يجد مكاناً له محفوظاً في تاريخ كلاسيكيات السينما المصرية: "إنه طريق جديد للسينما المصرية ونموذج لما يجب أن يكون عليه السينما الجديدة التي نضع على القطاع العام أمل تحقيقها.. حيث يكافح الفلاحون ضد التخلف والاستغلال ويناضلون من أجل حياة أفضل ويهاجرون برغم آلام الهجرة، التي لم يعتدها الفلاح المصري لاستصلاح الأراضي. بعيداً عن قراهم.. جفت الأمطار تجربة بالمعنى العميق لهذه الكلمة، وهي تجربة مجموعة من شباب السينما المصرية سناً وفكراً وروحاً.. "(سمير فريد «العالم من عين الكاميرا» ١٩٦٧).

«الدخيل» (١٩٦٧) - إخراج نور الدمرداش - فيلم مر في تاريخ سينما القطاع العام ربما كان صغيراً في حجمه، لكنه كبير من حيث المعنى والمغزى، رغم أن النوايا الطيبة لا تصنع فيلماً، لكنه وجد في النهاية داخل تاريخ السينما، قدم نموذجاً ربما كان به الكثير من العيوب والميلودراما والحلول الفردية حتى تجد القرية في شبابها ضرورة المواجهة مهما تكلف الأمر من عناء وقتال من أجل حياة جديدة وآمال عريضة في المستقبل، وربما كانت تلك الإشارات ترمى إلى القضية الأساسية في علاقتنا مع إسرائيل من خلال الأرض التي فرطنا فيها بأشكال مختلفة مقابل الرهن أو البيع أو الاستغلال أو المضاربة أو حين لحظات ضعف منا، لكن علينا أن ندفع ضريبة الدم من أجل استردادها مهما كلفنا الأمر من ذلك، والنموذج هنا هو الخواجه زكى الذى استطاع الاستيلاء على أراضى كثيرة من قرية عربية، نزل إليها لا يملك شيئاً، فوجد في طريقه كل شيء ممهداً لاستخلاص أجود الأراضي وضمها إلى حيازته وإقامة مملكة عليها وتوثيق تواجده بعمل مجتمعات جديدة - كيوتزا - قطعه بعد قطعة، تسلل عبر كل الدروب والسكك الخلفية والمختلفة، ونجح في أن يكون صاحب المقام الرفيع والكلمة النافذة والأمر والنهي والتسلط والتجبر، صاحب الأرض وهو الدخيل الذى لا يملك أى شيء سوى بعض المال والدهاء والخبث والصرامة في تنفيذ أهدافه ومخططه!، ليقوم بعد ذلك باستحضار أقاربه ليقيموا فوق تلك الأراضي، ويطرد سكانها الأصليين وأصحابها لتبرز في النهاية المواجهة مع شباب القرية من أجل الحفاظ على ما تبقى ومحاولة استرداد الأراضي التي ذهبت إلى يد هذا الدخيل الخواجه زكى !!

«الأرض» (١٩٧٠) إخراج يوسف شاهين - رائعة سينما القطاع العام، وإحدى الدرر الثمينة فيه، تبوأ مكانة رفيعة لقدرته على رسم صياغة حقيقية لمعاناة الشعب المصري ورد فعله تجاه أراضيهم المسلوبة خلال نكسة ١٩٦٧، ومحاولة الرد



لقطة من فيلم «الأرض» إخراج: يوسف شاهين ١٩٧١

واستمساكه باسترداد أراضيه مهما كلفه الأمر، رؤية شاهينيه/ حسن فؤاد لصياغة رائعة عبد الرحمن الشرقاوي، التي تدور أحداثها في الثلاثينيات من القرن الماضي، حيث كان الصراع في القرية المصرية حول الأرض الزراعية التي كانت تدور بين صغار الملاك من فلاحى مصر وكبار الملاك الذين يملكون الأرض والماشية وفلاحين الناحية، يملكون كل شىء، ولا يعملون بها أو فيها ويسيطرون على البشر والحكومة!! الأرض صورة صادقة لقيمة وعلاقة الأرض فى وجدان الفلاح المصرى، وكيف أنه لديه الاستعداد موتاً من أجل الدفاع عن هذا الشرف والعرض والذي لا يقل قيمة أو معنى عن حياته الخاصة.

هى روح المقاومة التى لاتنتهى لدى الفرد المصرى مهما تكالبت عليه الظروف والأحداث أو عضدت به المشكلات، جسد المعاناة وقدم رؤية لإمكانية الخلاص مهما تكلف، رؤية لهؤلاء الفقراء الغلابه.. الأغلبية الساحقة - المستورين - رغم القهر والذل والعوز وكراييج رجال الهجانة، أو صراعهم على مياه الري فيما بينهم بينما الحكومة تحرمهم منها، بل وتحاول نزع أراضيتهم، لكنهم هم الذين يهيمنون ولعا بأرضهم وحبا من أجلها أو دفاعا عنها، ويمكن لنا أن نجد نموذجين فى أرض شاهين (دياب الذى يتمرغ فى الأرض ويبكيها بكاء هستيرى بعد عودته من المعتقل، بينما يسحل

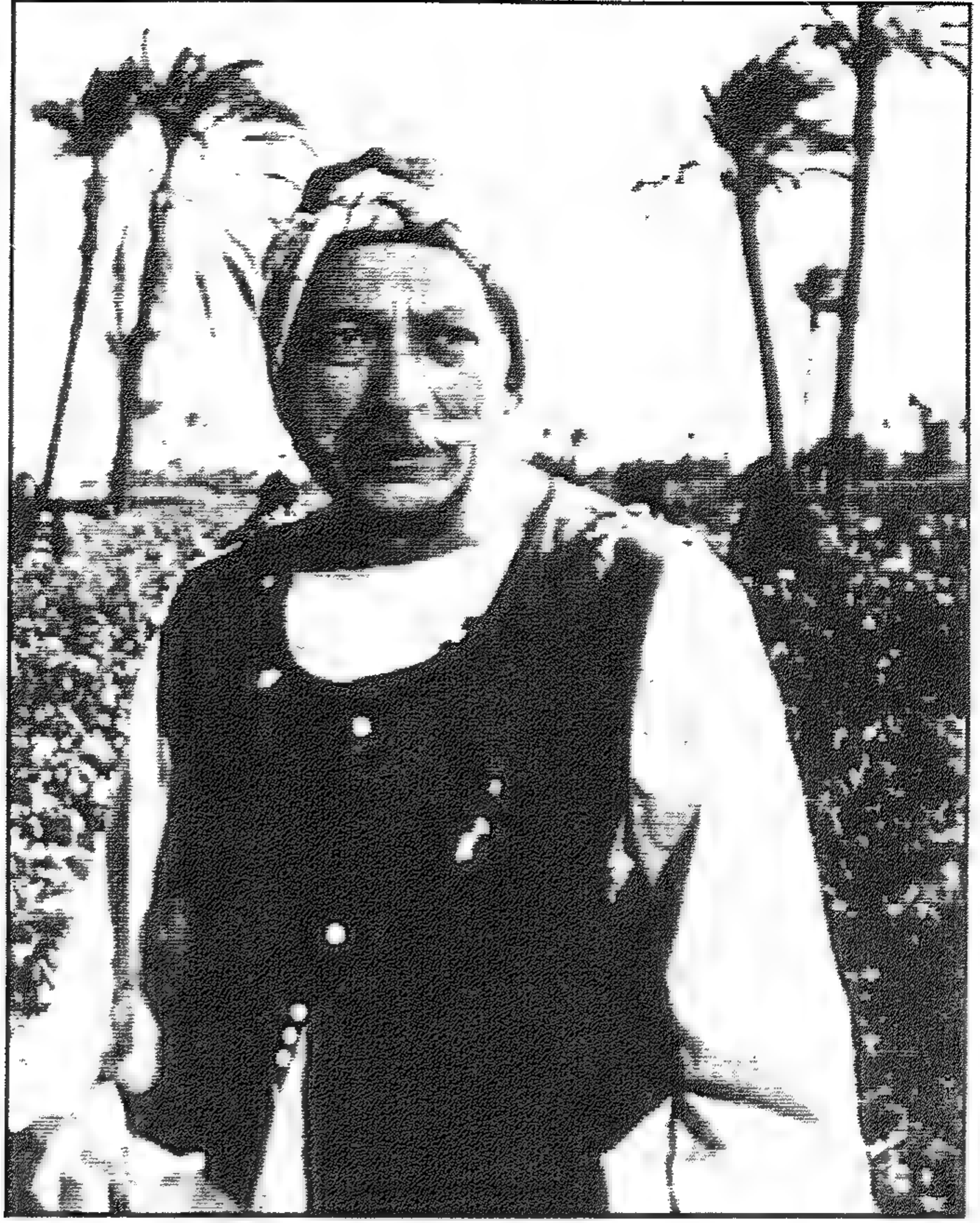
أبو سويلم فى نهاية الفيلم محتضنا الأرض المروية بدمائه، والاثنان يقدمان فصلا فى الانتماء والتثبث بالحياة).

".. يكفى منظر واحد ولقطتان وثلاث جمل حوار لكى تتحدد تماما شخصية فلاح معين بكل كثافتها وتفردا المباشر.. والمواقف الفكاهة والعنفوان تمتزج بالمأساة والرقّة فى حرية متناهية وإعجابنا بها لا يأتى من كونها تفاصيل لعادات محلية خاصة بل عن طريق العرض الإنسانى.. فهذه الأرض... اليد التى تنشب أظافرها فى اللقطة الأخيرة فى الأرض هى القبضة الدامية التى يتشبث بها الفلاح عندما تنزع منه أرضه.. ومن الممكن أن تكون هذه اليد لأى فلاح فى العالم الآن، الأرض هى الحياة والحب بالنسبة له.. وتتناغم المشاهد فى ملحمة كبيرة تفيض بروح غنائية ذات تأثير نادر.. فالوجوه المتزاحمة والتصرفات المتباينة لاتشوش على الخط العام للفيلم... وهو خط الدراما الجماعية لقرية مهددة بمنع الماء عنها لتسلب أراضيها.."
(سامى السلامونى/نشرة نادى سينما القاهرة/ الموسم الثالث ٦٩ / ٧٠ - العدد ١٣ - ١٢-١٩٧٠)

إذن الأفلام التى قدمت عن الفلاح فى السينما المصرية - القطاع العام... - انها تعبر عن مواقف صانعيها من الواقع الذى عبرت عنه.. وهو الإنسان المصرى فى الريف..".

(فتحي فرج/ الفلاح فى السينما المصرية.. «الطليلة» القاهرية - السنة العاشرة، العدد السادس، يونيو ١٩٧٤) رغم أنها لا تحتل مكانة بارزة فى تاريخ السينما المصرية، من باب أنها لا تستطيع أن تقدم من خلال صياغة فنية ملائمة تؤكد تواجدها ونجاحها، وحقيقة الأمر - أن هذه الأفلام ما كانت تذكر فى تاريخ السينما ما لم تكن وثيقة الصلة فى قدرتها على التعبير بشكل صادق ومؤثر فى أغلبية الأحيان على المتفرج.

إن السينما المصرية منذ البدايات وحتى قرارات يوليو الاشتراكية، قدمت موروثةً له من الخصائص والسمات البعيدة كل البعد عن الواقع الذى يعيشه المصريون بشكل عام، والمجتمعات الريفية بشكل خاص، فالميلودراما والأفلام الغنائية، وتلك النوعيات التى تعتمد على الصالونات الكبيرة وهؤلاء القوم الذين يرتدون أبهى الثياب ويلمعون من حجم هذا التائق، بل هم حتى عندما قدموا القرية، فهى نظيفة فى المسكن والملبس والدروب.. وأيضاً الغرف صحية مضاعة !!، وحتى قوانين المصنفات التى وضعت - فى عام ١٩٤٧ - كانت تضع معايير .. لايسمح بمنظر بيوت الفلاحين



لقطة من فيلم «الأرض» إخراج: يوسف شاهين ١٩٧١

الفقراء.. أو " .. مناظر الإخلال بالنظام الاجتماعى بالثورات أو المظاهرات أو الإضرابات.. "

وبالتالى لم تحظى السينما بإمكانية الحديث عن الفلاح وقضاياهم كما حظيت فى الفترة من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٧٢، حيث قدم القطاع العام ١٤٠ فيلماً من إنتاجه منها ١٣ فيلماً تناولت قضايا الفلاح أى بنسبة قاربت من ٩,٦٪ من جملة إنتاج هذه السنوات، وهى نسبة فاقت إجمالى ما قدم فى السينما المصرية من قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، وبعد حل سينما القطاع العام والتى انتهت عام ١٩٧٠. لأن السينما ظلت - ولا تزال فى جميع الأحوال رأسمالية التفكير.

الباب الثانى:

الشباب فى سينما القطاع العام

يقول سمير فريد: " .. لقد كان الغرض من جود القطاع العام فى كل الدول التى أنشأت قطاعاً عاماً، هو إنقاذ هذه الصناعة الوطنية أو تلك، وكان هذا الغرض من وجود القطاع العام فى السينما المصرية أيضاً، إذ كانت شركات القطاع الخاص إما مفلسة، وإما تعتمد على تمويل الموزعين الأجانب، وتم بالفعل إنقاذ صناعة السينما المصرية بفضل القطاع العام .. " .

(مجلة «الطليعه»/«نحو تخطيط علمى للسينما المصرى» - العدد رقم ٧ يوليو ١٩٧٢ السنة الثامنة)

رغم هذا كله ظلت السينما فى جميع الأحوال رأسمالية التفكير، خاصة القيمة السلعية لها وكيفية الربح فى إطار سوق العرض والطلب، لكن القطاع العام كان فرصة قيمة كى يتعرف المتفرج على سينما أخرى مختلفة ربما، دفعت بدماء جديدة داخلها، حاولت على المدى البعيد أن يكون هناك رافد مختلف، فهى عرفت الجماهير بالأدب، وساعدت فى تقديم جيل جديد دارس ومن خريجى المعهد العالى للسينما، وإتاحة الفرصة لهم بالتدريب والدراسة العملية إلى جانب هذه الفرصة الذهبية للمواهب والكفاءات المختلفة، وبعيداً عن الحصر أو عدد العاملين الجدد فى فترة تواجد القطاع العام - والذى سوف نذكره لاحقاً - كانت هناك مجموعة أفلام تحاول أن تكون شاهدة على المجتمع المدنى وشبابه، سينما حاولت رصد نتيجة المتغيرات

التي صاحبت عمليات التمسير والتأميمات وما تم تجاوزه أو محاولة ذلك مع الاعتراف بقيم أخرى مختلفة بهدف تعظيم قيمة العمل، والعمل الدؤوب من أجل تحقيق نوع من الزمان الاقتصادي الذي يكفل إمكانية الحصول على راتب يكفي معظم الاحتياجات الخاصة بالحياة العصرية، مع عدم المغالاة، أو الوصول إلى الحد الأدنى من المعيشة الكريمة، والدعوة إلى الطموح، والابتعاد عن الانحراف، وتناول عملية الكفاح اليومي لحياة الأسرة بصدق وأمانة، وتقديم نماذج المواطن المصري عبر صور وأشكال مختلفة بصريا وكذلك نقل أشكال الاستهلاك أو قيم الفساد والرشوة واستغلال الذمم، وتقديم التجمعات الشبابية بصورة قد تبدو ساذجة - أحيانا - وحرصت على نقل صور لبعض القضايا والاهتمامات المطروحة في ذلك الوقت، أو التعرض لقضية العاطلين بالوراثة في مجتمع يتطلع إلى مستقبل أفضل ومحاولة بناء الشخصية المصرية في إطار الأحلام الممكنة، ذلك أن الشباب بعد رحلة هامة في حياتنا، فهي ليست نتاج مرحلة الطفولة وسن النضج، بل هي التكوين الأساسي والرئيسي للإنسان، والسينما بقدر ما هي وسيلة من وسائل التسلية والترفيه - أو كما كان يقال في ذلك الوقت تمضية أوقات الفراغ - إلا أنها كانت ولا تزال - تشكل مرتكزا يمكن أن يساهم في التثقيف والتربية. لقدرتها على أن تكون معبر للفن والتجارة.. وتذوق الجماليات وتؤثر في السلوكيات وتضيف إلى المجتمع التي تنبع منه جزء من ثقافته لكونه فن اتصال جماهيري.

بورتريه سينمائي:

ربما كانت أفلام قدمت ملامح شريحة لمجموعة أعمال ومتغيرات متباينة، هي بالصدفة نماذج متفرقة في إنتاجات القطاع العام لكنها كونت ملامح عصر، وثيقة اجتماعية/ ثقافية.. سياسية شاهدة على هذه الفترة وما تم فيها من مستجدات وكائنها نوع خاص بورتريه لهذا الزمن الذي صار بعيداً لكن بقيت كما سبق وأن ذكرنا الوثيقة الفيلم السينمائي/ الروائي شاهد على العصر، فمنذ البداية اتجهت السينما المصرية إلى تكوين النماذج الخاصة بها، ومنها سمات ابن البلد، القريب اليهم وإلى سلوكياتهم في الحياة اليومية، والأقرب إلى روح العصر في ذلك الوقت فظهر على الكسار ليكون نموذجا لبربري مصر الوحيد، أو هذا الممثل الآخر المتفرد فوزي الجزائري، الذي قدم شخصيات كثيرة في بداية حياته إلى أن انطلق من خلال شخصية " المعلم بحبح "، الشهم والمخلص إلى ما لانهاية، أو حتى ظهور أحد

تكوينات الأداء الكوميدي الراقى على مر العصور نجيب الريحاني وشخصية «كشكش بيه».. الخ.

مع انتشار السينما وتنوع مشاريعها ومفاهيمها - سواء كانت الاقتباسات من السينما الأمريكية أو الفرنسية أو وصولاً إلى تقديم نماذج ويتم تمصيرها وإنتاجها سينمائياً، وتعدد الأبطال والنجوم والمخرجين، ووجود نوعيات لها سمات خاصة أو وجدت السينما المصرية نفسها لأول مرة عند وجود كمال سليم وفيلمه «العزيمة» من إنتاج عام ١٩٣٩ - وهو أول فيلم تعرض فيه لما تسمى بالواقعية فى السينما المصرية، وهذه الواقعية لم تأتى من الحارة الشعبية وسكانها والنماذج البشرية التى تتعامل معها فقط، بل جاءت من طرح مشكلة كانت تعاني منها مصر وبالتالي الأسرة المصرية، ألا وهى الأزمة الاقتصادية وحالة البطالة التى طالت أبنائها من خريجي الجامعات والمعاهد العليا، وكيفية التغلب على هذه الحالة حتى ولو كان الحل فردى، لكنه أيضاً أطلق ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن ظاهرة البطالة، ألا وهى ظاهرة صراع الطبقات فى المجتمع بين الطبقة البرجوازية والطبقة العاملة حول مدى إيمان كل منها بالمبادئ والقيم والأخلاق السائدة. وربما كان تعليق جورج سادول على هذا العمل بعد مشاهدته فى عرض خاص: " .. إن فيلم «العزيمة» يعرض خصوما تشغل قطاعاً هاماً من قطاعات المجتمع ويعتبر هذا الفيلم أحد الأفلام الرائدة فى تاريخ السينما العالمية الذى يشير ظهور المذهب الذى عرف بعد ذلك فى إيطاليا باسم "الواقعية الجديدة" .. الواقع أن السينما المصرية تقف بهذا الفيلم على أرض صلبة وتدخل به جمال التعبير الواقعى فى الفن والفكر ..".

وبعيداً عن هذا العمل الأول الذى يناقش قضية الشباب فى أوائل الأربعينيات من القرن الماضى، كانت هناك أيضاً أعمال أخرى تعرضت إلى الشباب بشكل أو بآخر فى أطر مختلفة خلال هذه الحقبة أو التى تلت لها فيما بعد منها " انتصار الشباب " إخراج أحمد بدرخان إنتاج عام ١٩٤١، " أحلام الشباب " من إخراج كمال سليم إنتاج عام ١٩٤٢، " شباب امرأة " من إخراج صلاح أبوسيف إنتاج عام ١٩٥٦، " إحنا التلامذة " من إخراج عاطف سالم إنتاج عام ١٩٥٩.

إضافة إلى هذا هناك أعمال أخرى استخدمها الطلبة كمادة سينمائية كثيراً ما يدور حولها بعض القضايا الشبابية " شقة الطلبة " من إخراج طلبه رضوان إنتاج عام ١٩٦٧، " حكاية ٣ بنات " من إخراج محمود ذو الفقار إنتاج عام ١٩٦٨، " التلميذة " من إخراج حسن الإمام إنتاج عام ١٩٦١، " التلميذة والأستاذ " من

إخراج أحمد ضياء الدين إنتاج عام ١٩٦٨ " بنات الجامعة " من إخراج عاطف سالم إنتاج عام ١٩٧١.

وربما كان المجتمع فى منتصف الستينيات من القرن الماضى، أكثر تقدما بكل المقاييس مما هو الآن، فى تلك الآونة، كانت السينما المصرية أكثر بكثير تقدما مما هى عليها الآن، سواء من حيث الأفكار المطروحة والقيم التى صاغتها ثورة يوليو ١٩٥٢، خاصة بعد قرارات التمسير والتأميمات وقرارات يوليو الاشتراكية، ورغم محدودية ما قدم الا أن الإنتاج اقتحم مجالات مختلفة، والكاميرا تخرج إلى أجواء جديدة وشيقة، وبعيدة عن الديكورات الخائقة أو الشقق المفروشة التى تجرى فيها التصوير، بل أيضا كان بالإمكان لأى عمل سينمائى أن يجمع أكثر من نجم معا، كل منهم نجم على القمة، ولم يقل أحد (أنا ومن بعدى الطوفان) ! هذه نقطة.

اما النقطة الأخرى هى تواجد سينما الشباب فى مصر بعد أن تأسست «جماعة السينما الجديدة» (و هى من خريجى المعهد العالى للسينما وكتيبة من النقاد والكتاب والشباب)، وربما كان البيان الذى أصدرته الجماعة خير مثال لانفعال وتفاعل هذه الجماعة مع الموجات الشبابية التى تواجدت على الساحة العالمية عقب أحداث باريس ١٩٦٨، وظهور اتجاهات جديدة تدعو إلى سينما مغايرة (السينما الحرة فى بريطانيا/ الموجة الجديدة فى فرنسا/ السينما السرية فى أمريكا/ وكذا الموجه الثالثة فى ألمانيا الاتحادية أو سينما الشباب فى تشيكوسلوفاكيا). وكان البيان الصادر منها يشير إلى تفاؤل وأمل وخير فى المستقبل القادم: "إن ما نريده الجماعة هو سينما مصرية، تتعمق فى حركة المجتمع المصرى، وتحلل علاقاته الجديدة، وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات..". ولكن موضوع جماعة السينما الجديدة أحد فروع هذا الزحف الذى قدمه القطاع العام لمجموعة كبيرة من المخرجين الجدد، الذين عملوا مساعدين فى أفلامه والبعض منهم أتيح له فرصة العمل الأول الذى قدمته الشاشة العريضة.

أزمة الوطن.. منتهى الفرع:

هذا الموضوع الشائك " حرب اليمن " لم تقدم أى شركة إنتاج على معالجة هذه القضية أو محاولة التماس معها ولو عن بعد، أو حتى رسم صور إدانة لها. عبدالناصر فى حالة تواجده، قدمت سينما القطاع العام فيلم " منتهى الفرع " من إخراج محمد سالم عام ١٩٦٣ عن سيناريو وحوار.. جليل البندارى وتصوير كل



لقطة من فيلم «ثورة اليمن» إخراج: عاطف سالم ١٩٦٦

من.. وديد سرى وعبد الحليم نصر وفيلم " ثورة اليمن " من إخراج عاطف سالم..
إنتاج عام ١٩٦٦.

و هو يتحدث عن النظام الملكى والأمير بدر وحياة الظلام لهذا الشعب الذى خرج من كهوف العبودية والذل والمهانة والتخلف الذى عانى منه. أما فيلم محمد سالم فهو يتأتى فى إطار الاحتفال بشبابنا العائد من اليمن السعيد بعد أن وقف إلى جانب الحق والعدل، وهو فيلم يحتفى فيه بهؤلاء الجنود، الذى يقيم حفل زفافه وسط جوقة من نجوم الطرب فى مصر وعالمنا العربى، ووسط الزملاء من الجنود، فى إطار كوميدى/ غنائى يرسم إحدى اللوحات التى عبرت بها السينما عن تلك اللحظة الوجدانية، ولأن الفيلم يشير إلى اليمن والحرب هناك لا يجد مساحة من الكتابة عنه، لأن هناك من قام بضرب كل الإنجازات الناصرية وحاول ضرب التجربة والتجريح فيها بعد موت الزعيم، وربط هذه الحرب بنكسة مصر فى عام ١٩٦٧، لكن الفيلم يظل وثيقة هامة لما كان يعتمل فى داخل هذا الشعب وسينماه عند الحديث عن حرب

اليمن ولد بشكل مبسط ودون الخوض فى التفاصيل، حيث أصبحت هذه الحرب إحدى أزمات الوطن !، لكن محمد سالم وجليل البندارى حاولا ربط القضايا العامة.. بالخاصة، عن طريق شكل سينمائى يقدم تابلوهات غنائية وفقرات كوميدية قدمها هذا الضير.. الشيخ حسن.

● التجمعات الشبابية فى سينما الترفيه:

عندما نطل من هذه الناحية تجاه مجموعة لا بأس بها من الأعمال الفيلمية التى تناولت التجمعات الشبابية، والبحث عن نصيب لها من خلال هذه السينما، نجد أن هناك إطلالة مباشرة نحو تقديم هؤلاء فى صورة جديدة ومختلفة. ربما طارقة بعض القضايا أو قشورا منها، لكنها لمست عن قرب هذا الوتر الحساس فى مجتمع الأمة التى هى أحد أعمدة المجتمع، وتطمع فيه الدولة بأن يكون هؤلاء نماذج إيجابية أو هى بالفعل نماذج إيجابية قدمت فى إطار السينما الترفيهية، ونعنى هنا بالترفيه هو عدم الأسفاف والانزلاق فى موبيقات الرديح أو الفواصل الراقصة للرقص والإثارة، أو البحث مصدر سريع لاسترداد قيمة الإنتاج، بقدر ما كان الهدف من الشباب أين هم ؟، وكيفية الترفيه عنهم من أجل ما تنشده فى المستقبل فى ضوء تقاليد الأسرة المصرية/ المحافظة ؟، واشتغال المرأة وخروجها إلى مراحل التعليم أيضا، وبالتالي صار التركيز الأهم على الموضوع وما يحمله داخله من مضمون اجتماعى فى ضوء احتياجات مجتمع نامى/ عالم ثالث، ليس هدفه - فقط - السعى إلى التطوير الإدارى والصناعى والزراعى وتنمية العجلة الاقتصادية، بل - أيضا - يسعى إلى هذا كله مع احترام القيم الروحية والسلام الاجتماعى. فيجد هناك إنتاجات مثال: " معسكر البنات " من إخراج خليل شوقي عام ١٩٧١ - عن قصة إبراهيم الوردانى.. سيناريو وحوار محمد عثمان.. تصوير: ضياء المهدى - فيلم يطرح قضية الشباب من خلال معسكرين. مجموعات شبابية حاول المجتمع أن يجعل التوافق بين عناصره من إيجابيات المرحلة لدفعه نحو المشاركة والتنمية والحب، ومحاولة التعبير عن الحالات النفسية للجميع من خلال القوالب الموسيقية والأغاني، وهو الأمر الذى بدا أنه غالب أكثر بكثير على حساب الموضوع ذاته.

فيما قدم المخرج حسن رضا.. فيلمه " جزيرة العشاق " إنتاج عام ١٩٦٨ - قصة.. محمود صبحى سيناريو.. محمد أبو سيف/ حسن رضا.. حوار.. محمد أبو سيف.. تصوير.. محمود فهمى، وهو آخر فيلم.. يعتمد فى بنائه على الكوميديا إلى

جانب الشكل الغنائى، يدور حول مجموعة - أيضا من الشباب العاملين فى إحدى الشركات، حيث يقرروا القيام برحلة ترفيهية تزيل عنهم المتاعب وعناء العمل ومن خلال الرحلة تتشكل علاقات وقصص حب بينهم، ومحاولة الاستمتاع بالشكل الحقيقى للأجازة فى إطار حالة المرح والأغاني الخفيفة وهذه الموسيقى الراقصة، ودون الخوض فى بذاءات أو ارتجال لحظات خادشة، أو تقديم ما يسمى اليوم - بالسينما النظيفة - بالفيلم أولا وأخيراً عن الشباب، إذن لما لا يكون فعلا يحمل هذه الصفة أو تلك النكهة، حيث الاعتماد على الحيوية والانطلاق والمرح، ويكفى أن هذا نموذجا لتقديم صورا مؤثرة عبر الصوت والصورة، رسمت ملامح قشرة من الطبقة العاملة وكيفية التفكير فى جعل الترفيه لا ينفصل عن الحياة أو القيم والمعاني النبيلة، حيث ظهرت أنماط مغايرة للفتاة اليتيمة أو المضهدة من الأقدار وذات أهلية خاصة، لكن النظام كان يسمح بتمويل مثل هذه المشروعات، وربما كان فيلم على رضا "غرام فى الكرنك" إنتاج عام ١٩٦٧ (سيناريو وحوار.. محمد عثمان.. تصوير.. عبد الحليم نصر). الذى كان يحكى رحلة كفاح مجموعة من الشباب نحو تأكيد الذات والتواجد فى إطار جديد ومختلف فيما يطرحه من قيم وأصالة تنتمى إلى الفلكلور المصرى مع تهذيب ملامحه من الشكل (الملابس والأداء الحركى) والإيقاع الموسيقى للراحل الكبير على إسماعيل مع إضافة كلمات جديدة لا تغير السياق العام للرقصة أو الأداء الغنائى، وهى رحلة تكوين «فرقة رضا للفنون الشعبية» - التى كانت تعد أحد ظواهر حياتنا الثقافية فى ستينيات القرن الماضى. وما صاحب هذا من جهد وعرق وبحث عن الجديد والمعايير ومحاولة تقديمه بشكل فنى راق كمجموعة شباب فى النهاية تأمل فى أن يكون لها مكاناً تحت مصر/ المستقبل، وربما كان من ضمن عيوب ونجاح الفيلم فى أن واحد هو محاولة تسجيل لأشهر - ومعظم - الرقصات الناجحة التى قدمتها الفرقة سنوات على خشبة المسرح، وذلك بشكل مسرحى ودون أى حلول سينمائية.

".. أدهشنى - الفيلم - أنه قدم مستوى جديداً ومبتكراً بالنسبة لقدرات السينما المصرية بالطبع.. وللطابع الذى تعودت أفلامنا أن تقدم به هذه النوعية من الاستعراضات تقديماً ركيكاً مكرراً..".

(«سامى السلامونى/«مجلة الإذاعة والتلفزيون» ٢٤/٥/١٩٨٠)

أيضا فى هذا الإطار الاستعراضى مع التأكيد على أستازيته يذهب فطين عبد الوهاب فى آخر أفلامه " أضواء المدينة " عن سيناريو كتبه على الزرقانى إنتاج ١٩٧٢.

إلى نوع آخر من المغامرات غير المحسوبة بالنسبة للكثيرين من شباب مصر التي تجذبهم مدينة القاهرة بكل ما فيها من أضواء حيث الشهرة والتواجد إعلامياً تحت شمسها الحارقة، كثيرين من نجوم المدن الصغرى والمحافظات البعيدة لديهم الحلم الشخصى والإمكانات أو الموهبة الفنية ولا يستطيعون أن يجدوا فى بلدانهم من يقدر تلك الشخصيات فيكون الرحيل إلى العاصمة وطرق الأبواب - وأنت وحظك - يا طابت.. يا الاثنين عور، ذهبوا وأصابهم النجاح وآخرين فشلوا وتاهوا فى شوارعها وميادينها وصاروا مجاذيب هذه المدينة الساحرة/ القاهرة. لذا الفيلم مس وتراً هاماً ولايزال حتى تاريخه يقدم هذه الشريحة، وإن كان الشكل الذى اختاره فطين عبد الوهاب» قالب يجمع بين الغناء والاستعراض فى إطار قدرته كصانع فيلم كوميدى يستطيع من خلال اختيار العناصر المؤدية التى تفيد العمل وتخدمه وتؤكد على هويته، والفكرة التى يطرحها، لكنه فى النهاية يعرض حالة.. ظاهرة تعترى حياة التجمعات الشبابية فى محافظات كثيرة وسعيهم نحو النور.. وأضواء المدينة.

".. ميزة الفيلم الهامة التى حققها.. سيناريو على الزرقانى، هى خروجه عن الحلقة المغلقة الكثيرة لموضوعات السينما التقليدية.. ومحاولة تقديم قصة كفاح فرقة من الفنانين الشعبيين الذين يجيئون من مدينتهم الصغيرة بحثاً عن فرصة تحت أضواء القاهرة.. وهى قضية هامة وعامة يعانىها الكثير من الفنانين المجهولين فى الأقاليم.. الذين لا يجدون فى القاهرة غالباً الا السراب..".

(سامى السلامونى/مجلة «الإذاعة والتلفزيون» ١٨/١١/١٩٧٢)

• خمسة سياحة:

وسط كل المتغيرات التى حدثت فى إنتاجات سينما القطاع العام، وبحثاً عن مصادر جديدة ومواقع بعيدة عن عين المتفرج المصرى وربط المشاهد العربى، ذهبت السينما المصرية خارج الحدود تروى قصة بسيطة، علاقة حب مرهفة، لقاءات وسط أجواء جذابة، بحثاً عن الجديد.

يعود المخرج محمد سالم بقصة وإخراج فيلم " نار الشوق " إنتاج عام ١٩٧٠ عن سيناريو لعبد السلام موسى/ نبيل غلام وتصوير.. عصام فريد، تقع أحداثه بين القاهرة وبيروت - وبيروت ليست المدينة لكنها لبنان الجبل والسهل والطرق حيث المناظر الجميلة الرائعة - والتى استخدمت خلفية للأحداث المروية، حيث هو لقاء يجمع المطربة الشهيرة وقصة حبها القديم، الذى لم ينتهى نهاية طبيعية لتدخل أخيه

فى الموضوع، لتعود السيرة من أولها عندما ترتبط ابنة، هذه المطربة بابن شقيق الحب الكبير الأول، وكيف تدخل علاقة الصغار مرحلة يعجز الكبار عن الوقوف فى طريقها. وتدور الأحداث فى إطار استعراضى يخدمه بطة العمل السيدة صباح وكذا وديع الصافى والابنه هويدا مع الوجه الجديد الساحر " حسين فهمى " وقصة حب رومانسية لطيفة !.

فى الجانب الآخر من سينما الأماكن الجديدة فيلم " أحمد بدرخان " .. " أفراح " عن قصة يوسف عيسى - سيناريو مصطفى سامى ويوسف عيسى - حوار مصطفى سامى - تصوير وحيد فريد إنتاج عام ١٩٦٨ فى إطار كوميدى يقدم بدرخان قصة البحث عن كنز الأجداد المخبأ فى إحدى قطع الأثاث التى بيعت، ومطاردة هذا الكنز المسمى " أفراح " بعد انتقاله من بائع إلى آخر وصولاً إلى بيروت حيث يلتقى هناك مع فتاة كانت اشترت أحد قطع الأثاث فى مصر وطاردوها كثيراً وحدث نوعاً من الاستلطاف تحول إلى حب ويتصاف أن تكون مضيفة جوية ليقضى هذا العاطل بالوراثة معها فى بيروت مطاردة حول الحصول على هذه الأفراح. والفيلمان نموذجان جيدان لسينما التسلية والترفيه بعيداً عن الابتذال المسف.

• العاطل بالوراثة.. فلسفة محفوظة:

جاء فيلم " الطريق " إخراج حسام الدين مصطفى عن قصة لنجيب محفوظ كتب لها السيناريو والحوار حسين حلمى المهندس والتصوير وديد سرى من إنتاج عام ١٩٦٤ مخيب للآمال فى هذا النص الروائى ذى الأبعاد الفلسفية المطلقة فى عالم البحث الطويل عن هو هذا " الأب " الذى حدد اسمه، لكنه غائب وغير موجود/ ملموس، حاضر رغم غيابه، رحلة فى إطار المراثية للحياة وعذاب البحث للوصول إلى اليقين غير الموجود الا من خلال الذات المؤمنة بالقدر وحتميته المرسومة، فحواء- بسيمه عمران - تخبر ولدها صابر، إن والده الرحيمى لا يزال حى يرزق، وعليه البحث والوصول إليه، وهى تخبر ولدها الذى يجمع بين الصفتين لابنى آدم، قابيل وهابيل، ولديه ضوابط الإيمان بالهدى، ولديه ضوابط الشر والجريمة، وبين هذا وذاك يأتى هذا العاطل بالوراثة فى إطار الأبعاد الفلسفية لهذا النص الأدبى.

لكن يتحول إلى فيلم بوليسى.. به الكثير من التوابل والمشهيات التى تعارفت عليها السينما المصرية، وكurst إنتاجها طويلاً لها فتأتى فى ثنايا الأحداث جوانب كثيرة من الإثارة والتشويق فى الإطار الحسى، ويبتعد عن الفكرة أو البعد الفلسفى

التي أتت الرواية به، ليدور في المستوى الفهمي والتعليمي والثقافي لصابر حيث كان يعيش على ريع أمه التي كانت تدير بيوتاً للدعارة بالأسكندرية، وحتى سقوطه في براثن لوكاندة المحطة بمن فيها، ويفتقد الميل إلى الشابه الأخرى التي تمثل الجانب المضىء في حياته ليسقط صريع الطريق السهل وجهله وضياعه وعدم قدرته على إيجاد معادل لاتزانه النفسى - ولا مهنة له!

".. الفيلم، حاول أن يقترب من عالم نجيب محفوظ، لكنه اكتفى بالوقوف على العتبات.. واكتفى بالمظهر.. من دون الجوهر..".

(على أبو شادى/ كلاسيكيات السينما المصرية/ المجموعة الثالثة.. أبيض وأسود ١٩٩٩ - مكتبة الأسرة)

الخروج إلى العمل:

كيف كانت ترى السينما المصرية المرأة بشكل خاص وهى تكمل نصف المجتمع فى المشاركة للرجل فى العمل وبنائه؟، كيف قدمت المرأة الأخت.. الزوجة.. الفتاة.. الأنثى.. الصديقة؟، وما هى الظواهر التى صاحبته عند مواجهة هذا القطاع من المجتمع الذكورى؟ وكيف كانت طريقة التناول والتعامل معها؟.

سينما القطاع العام قدمت بعضاً من الأفلام سوف نتعرض لنماذج منها حاولت رسم صورة مغايرة ومختلفة عن صورة الفتاة المصرية التى كثيراً ما شاهدناها فى سينما الأربعينيات والخمسينيات - وحتى ربما منتصف الستينيات - من القرن الماضى، هذه الفتاة المرأة المستضعفة.. اليتيمة التى تواجه أقدار عاصفة، وعقبات مريرة فى حياتها على استقامتها، وحتى ينتهى بها الطريق إلى الضياع! أو تجد أن هناك من يتطوع وينتشلها من هذه الحالة، فهى مختلفة فى سينما القطاع العام رغم المأسى التى يمكن أن يعتبرها حتى ولو كانت فتاة مرحة تعبر عن روح الشباب فى مجتمعنا، لكنها تحاول أن تجسد آمال وتطلعات وطموح جيل وسلوكياته وقت ما يحدث من تحولات من حوله. فهل أجاد التعبير؟!

فى منتصف الستينيات جاء فيلم " الثلاثة يحبونها " من إخراج محمود ذو الفقار عن قصة وسيناريو وحوار أمين يوسف غراب - تصوير.. محمود نصر/ إنتاج عام ١٩٦٥ معبراً عن هذا الخط الفاصل/ الوهمى/ الحائر بين معنى الصداقة والحب فى العمل، بين انفتاح الفتاة على زميلها فى العمل، وإحساسها أنها أنثى مرغوب فيها، بل ربما كانت مبتذلة فى علاقتها وملابسها، فحالة التحرر التى هى عليها تدفع آخرين نحو محاولة النيل منها، وكل من يقترب منها كفتاة عصرية يجد فيها هذه

الأنثى المشتهاة فقط لاغير، فهي إن كانت فى البداية زميلة، وهى فى نهاية طريقها إلى المخدع أمر محتوم لامفر منه، حتى وإن كانت العاطفة أو المدخل هو الإدعاء بالحب حتى يمكن الإيقاع بها، وهى إحدى الرؤى لشكل هذه الحياة والإدانة، وأحدى مثالب الرؤية الذكورية للمرأة.

بينما نجد نيازى مصطفى فى سيناريو عبد الحى أديب عن اقتباسه وحوار أبو السعود الإبيارى وفيلم " صغيرة على الحب " - إنتاج عام ١٩٦٦ تصوير وديد سرى.

إن الفتاة المصرية جديرة بالاحترام مهما واجهت العقبات، فهي إنسانة دارسة ومتعلمة ويهمها أن تعمل فى مجال جديد ومختلف فى هذا الوقت التليفزيون المصرى، ومحاولة تقديم هذه الصورة فى قالب استعراضى هدفه تقديم طفلة صغيرة/ معجزة يتحول فى نهاية العرض إلى أنسة كبيرة ناضجة، لكنها تجد أن الفرصة غير مواتية لها، فتتحول إلى نسخة صغيرة لأخت لها وتقدم موهبتها فى الغناء ليقتنع بها مخرج العمل الذى يبدأ فى التعرف على الأختين التى تلعب دوريهما الفنانة سعاد حسنى. وبعد مفارقات كوميدية يقتنع المخرج بأن بالإمكان أن تلعب الدور وهى صغيرة وكبيرة. لكنها محاولة فى إطار كوميدى الموقف.

فى فيلم " العيب " الذى أخرجه جلال الشرقاوى عن قصة وحوار يوسف إدريس وسيناريو رمضان خليفة والذى أنتج عام ١٩٦٧ وتصوير كلييو، يصل الرهان إلى مداه، هل تفلح الفتاة فى التعامل مع هذا القطاع الفاسد من المجتمع الذكورى داخل أحد المصالح الحكومية التى تقن الرشوة كمسلك وحل سحرى للمعاناة التى يعانى منها المجتمع المصرى فى ظل تلك التحولات وتواجد أبواب جانبية للتهرب والفساد والرشوة فى ظل الحاجة وهذا الفقر الذى لو كان رجلا لقتلته ! - فهو يعيش فى أطناب هذا المجتمع، وعلينا أن نوارى الثرى مواقفنا التى تتحدث الكرامة والنزاهة أو الشرف، وهل تقبل هذه الفتاة التى تدخل إلى هذا العرين وتقابل هؤلاء الوحوش الآدمية التى لا تتورع فى إيجاد تبرير لذلك كله، بل ويحاولون أن يلوثوا تلك الفتاة لتصبح مثلهم، ولا أحد يمكن أن يحسس على البطحة التى على الرأس؟ هل تسقط فى براثن هذه اللعبة الجهنمية وتصل إلى ما لانهاية، أن تصمد وتتصدى لهذه الجرثومة وتواجه هذا التيكون الرأسمالى الذى يشتري كل شىء وأى شىء أمامه؟

قضية بالغة الخطورة، وهامة فى إطار الطرح السينمائى، وإمكانية الوصول بالفتاة إلى عدم تلوثها رغم الحاجة الماسة، وأنه لايزال بيننا بعض بصيص الأمل

وآخرون شرفاء، رغم كل المحاولات لشراء الذمم - " العيب " : " .. فيلم من الأفلام التي جعلنا نثق أكثر وأكثر من أن سينما مصرية جديدة تولد تحت أعيننا .. سينما جديدة تبدو ملامحها من خلال اتجاهات خطط السينما الجديدة .. من خلال أفلام الجيل الجديد من المخرجين المثقفين التي ولدت في ظل أفلام القطاع العام .. أنه طريق إلى سينما لا تخضع لمنطق التجارة وإلى فيلم مصرى يعبر باللغة السينمائية ومن خلال وجهة نظر متقدمة عن الواقع المعاصر، وعن العالم الذى نعيش فيه .. " .
(سمير فريد - «العالم من عين الكاميرا» - ١٩٦٧)

رغم قتامة الصورة أحياناً، والإحساس بالمرارة فيما يدور من حولنا رغم التغيرات التي كانت تحاول أن تصب في صالح الغالبية العظمى من شعب مصر بكل فئاته، كانت تلك بعض الصور ولم تكن الصورة كاملة، فهناك أيضاً صور أخرى حاولت السينما المصرية بثها عبر الإنتاج السينمائى لها، وربما كان فيلم «الحياة حلوة» من إخراج حلمى حليم إنتاج عام ١٩٦٦ عن قصة محمود فرج سيناريو وحوار إيهاب الأزهرى/ محمد مصطفى/ محمد عبد الجواد ومن تصوير كمال كريم، نموذج آخر مختلف في أهدافه ومراميه، وسعيه نحو إيجاد فصيلة من الشباب - أو دفع مجموعة من الشباب - نحو ضرورة العمل والكفاح من أجل إيجاد طريق للعمل ومحاولة التوفيق فيه، ودفعه أن يكون هذا النموذج .. نموذجاً مشرفاً على البعض أن يحتذى به، وحافز شبابى لمشروعات أخرى على نفس المنوال أو طريق التفكير أو التعبير عن روح هذه المجموعة التي أطلقها حلمى حليم والذي أوجد فيهم روحاً مغايرة، وقدرة على السعى نحو النجاح وتحويل هذه الفيلة المهجورة إلى مشروع سياحى/ فندق على إحدى الشواطئ يضيف لهم قيمة على المستوى الاجتماعى/ العمل، والأدبى والمادى، وتحقيق الذات بشكل لافت في الأداء وتفانى وإخلاص في إدارة هذا المشروع الذى يعود بالنفع على المجموعة بعد نجاحه شيئاً فشيئاً، بل هى محاولة اعتراف بقيمة الأفكار الشبابية التي يمكن أن تتفجر من داخلهم وتطلق مشروعهم الإبداعى.

على نفس المنوال أو في إطاره، كانت هناك أيضاً دعوة كى يشق الشباب طريقه في الحياة معاً من أجل أن يكون المجتمع الأمثل، فماذا بعد محصلة التعليم والنزول إلى حقل العمل، إذن على الشباب السعى نحو المستقبل في أفضل صورة، وتلك كانت ملامح نموذج آخر قدمه مدحت بكير في فيلم " دعوة للحياة " عن قصته وسيناريو وحوار له إنتاج عام ١٩٧٣ وتصوير محسن نصر وهو صورة أخرى

ومختلفة نحو تقديم سيرة كفاح شاب وشابة فى بداية حياتهما بعد أن ارتبطا معاً، وقررا مواجهة هذا المعتكز المسمى الحياة بكل أعبائه وهمومه ومصاريقه ومعاناتهما الشديدة فى كيفية إدارة الحياة على المستوى الأسرى المنزلى، بما فيه من صعود وهبوط ومشكلات يومية، وأيضاً المثابرة فى تأكيد الذات ومواجهة أعباء وهموم الإرث الحياتى فى العمل، والتعامل مع إدارة فى إحدى الشركات.

" دعوة للحياة " فيلم يرسم أيضاً - الأمل فى المستقبل القادم، رغم كل الصعوبات لكنها المواجهة بالحياة، المواجهة من أجل البقاء من أجل الاستمرار ودفع الأمور إلى نصابها الحقيقى والأمل بما هو قادم.

• المراهقة الحب الأول:

لعبت السينما المصرية فى تقديم الشباب فى سنوات التحول من الطفولة إلى الشباب، قدمت عشرات الأفلام والحكايات عبر أفلام تحمل صياغات اجتماعية.. كوميدية.. عاطفية/ ميلودرامية.. غنائية، لكن حدود التماس كانت فى الغالب تمر بعيداً عن التناول الذى يستعذب الصناع، حيث كانت النصوص دائماً فى حاجة مباشرة إلى إخصائين تربويين.. أو اجتماعيين وذلك يمكن أن تدمج المشكلات عبر النص السينمائى لىبقى مقبولاً ويخاطب الجميع على اختلاف مشاربهم، مع الحفاظ على الشكل أو الهيكل الاجتماعى لمضمون الأسرة فى إطار المجتمع، وردود أفعالها تجاهه خاصة فيما يسمى بالفواصل الزمانية الهامة أونقط الصعود والهبوط التى ترسمها سياسات التحولات الاقتصادية/ السياسية، وماتعكسه على مشكلاته، وكانت تلك إحدى الموضوعات وإن أشرنا إليها وأخرى/ مدرستى الحسناء/ شباب فى العاصفة/ ولد وبنت والشيطان/ أبى فوق الشجرة/ أوهام الحب.. الخ نماذج أخرى حاولت السينما فيها خلق تزاوج بين ما يحدث فى الواقع وردود الأفعال السيكولوجية مما يحدث بعض الأثر فى المجال السينمائى والإنسانى، والتوجه إلى الشباب - من أصول اجتماعية مختلفة - شكلت فى النهاية تيار هام، فهناك ملايين الشباب العاطلين/ عمال.. فلاحين/ موظفين فى إطار هذا السوق الشبابى، قدم القطاع العام نماذج كثيرة منها فيلم محمود ذو الفقار " المراهقة الصغيرة " إنتاج عام ١٩٦٦ عن قصة وسيناريو إسماعيل القاضى - حوار محمد أبو يوسف وتصوير عبد العزيز فهمى، يقدم قضية السواد الأعظم من الشباب ألا وهى جزء من مرحلة المراهقة، وهذا السن الخطر، حيث جاوزته الأسرة - وعلى وجه الخصوص الأب - بين

استكمال تعليم ابنته أو بقائها فى المنزل أفضل له ولأسرته، وبين هذه الحيرة وردود أفعال الفتاة والجيران - هذا الزوج والزوجة - اللذان يسديان النصح للأب بضرورة استكمال البنت التعليم والحصول على شهادة فى ضوء متغيرات ومعطيات العصر، إلى جانب التعليم يخدمها كزوجة فى تربية وتنشئة أبنائها، أو المساهمة فى مشاركة الرجل بالعمل إلى جانبه، وهى الأطروحات التى كانت سائدة أثناء عمليات التحول فى ظل مجتمع الستينيات من القرن الماضى، وأنهما - الجيران - ضد سياسات الأب فى هذا الموقف.

إضافة إلى هذا كله أنه لديهما القدرة على اتخاذ موقف آخر بمساعدة الأب فى الحفاظ على هذه الابنة وسنها الخطر الذى يرسم صورة مختلفة للأباء تجاه الأبناء، ألا وهى قدرتهما على تبني الابنة مرحليا وأن تكون أحد أفراد تلك الأسرة الجديدة التى تتعرض لبعض المواقف التى كادت تعصف بها نتيجة هذا الحنان والعطف الأبوى الزائد، والتى وجدته الابنة نوعاً من الحب المفقود فى الجانب الآخر من أسرتها.

بينما قدم بركات " ليلة الزفاف " عن قصة توفيق الحكيم، سيناريو وحواريوسف عيسى وتصوى..ر كمال كريم فى فيلم إنتاج عام ١٩٦٦، وصورة أخرى من أحلام المراهقة اللحظية، حيث الأحكام هوائية، غير مدروسة.. مبنية على علاقات صيفية وقتية، يرسم من خلالها تجربة كثير من الشباب - فتيان وفتيات - صادفتهم مشكلات الحب الأول وفتى الأحلام والصور الوردية.. الجميلة/ الحاملة، البعيدة كل البعد عن صعوبات الحياة ومشكلاتها الجميلة/ اللذيذة، وإمكانية المصابرة فى حلها، والاستمتاع بكل الأحلام لايحقق أحلامه الا فى الخيال فقط، وأن الحقيقة أن الارتباط الأسرى خلاف تلك اللحظات العبثية، حيث ترى الأم أن الارتباط لابد أن يتم من خلال رجل بمعنى الكلمة " راجل " يستطيع تحمل المعنى الكبير والهام فى حياتنا - ألا وهو بناء أسرة، حيث الالتزام.. والبعد عن الاستهتار، وعلى مضمض ترتبط الابنة بطبيب، وتشرح له حكايات الحب الأول، الذى يجد أن حرية الاختيار من المسائل الهامة فى الرابط الزوجى، و يقررا الانفصال بعد وقت، لكنها - الزوجة - تكتشف وهم هذا الحبيب الأول.. وأن هذا الشاب الذى زين حياتها باللون الوردى، ماهو الا مخادع كبير - لا أمل فيه أو الارتباط به سوى البحث عن إقناع الذات دون الارتباط بأخلاقيات الشكل الاجتماعى، وتجد فى الزوج - التى اتفقت معه على الانفصال - مشاعر حب وحنان بالغ إلى جانب نبل أخلاقه لتستمر الحياة فى إطارها الصحيح.

• مشكلة الاغتراب والتلاقى:

لأن السينما صارت هى المعبر الحقيقى للعودة إلى الماضى، ومحاولة إحياء هذه الأزمنة البعيدة عن طريق دراسة الوثائق الفيلمية التى تعد جزء من ثقافة هذا المجتمع ومؤثر فى سلوكيات أفرادها، وجزء من الوظيفة الاجتماعية فى لحظة تاريخية ما، ولم تعد تسليه أو تمضية أوقات فراغ فقط، بل شكلت مجموعة من القيم التى عبرت عنها ومحاولة تحليل الأنماط والسلوكيات وموقف شباب هذا المجتمع بالمحيط الذى يتحرك فيه ويتحرك من حولها، خاصة ما يدور حول القيم والأفكار السائدة أو الأحاسيس غير المتكافئة والتبعية.. ومحاولة التمرد، وخلق روح أو حياة أخرى مختلفة أو البحث عن الأحلام الممكنة أو الهرب، وهذا القطاع من حياتنا الشبابية لم ينفصل عن التغيرات التى كانت تحدث فى عالمنا - أوروبياً وأمريكياً - رغم أن وسائل الاتصال لم تكن بهذه السرعة والحجم من المعرفة - صوت وصورة - وإن تباينت فى النهاية الأشكال ولكنها كانت مثل الأوانى المستطرقة، وأن ظهرت هنا أو هناك، كان لها مكان فى بلادنا ولو حتى من خلال شريحة فى البداية كانت غير مؤثرة، لكن الأفكار سرعان ما كانت هى الظاهرة والمحرك فى كل الاتجاهات.

إذ لا يمكن فى هذا المضممار عدم الإشارة من قريب أو بعيد إلى الجماعات الشبابية التى ظهرت فى إنجلترا - البيتلز - أو أمريكا - الهيبز - أو ثورة الشباب فى فرنسا ديجول عام ١٩٦٨، ويمكن الإشارة هنا إلى أن هذه الظواهر جاءت معها ظواهر أخرى سينمائية (ربما أشرنا إليها من قبل.. السينما الحرة فى بريطانيا - السينما السرية فى أمريكا - الموجه الجديدة فى فرنسا - إلى جانب بلدان أخرى).

عن قصة وسيناريو وحوار صبحى شفيق ومن تصوير رمسيس مرزوق قدم فيلم 'التلاقى' عام ١٩٧٧، حيث يطرح التساؤل الحياتى بعد متغيرات كثيرة صادفت شباب مجتمع الستينيات وأوائل السبعينيات على مستوى المضامين الاجتماعية والسياسية والطفرات الاقتصادية. ماذا نحن فاعلون عندما نتخرج من الجامعة؟! هل كان التعليم هو الغرض والمنتهى أو العمل وأين؟ كيف سوف نجد أنفسنا على أعتاب أول الطريق؟! وكيف نحمى مجتمعنا؟ وكيف له الضمان فى حمايتنا بعد هذه السنون؟! وهل هو مجتمع حاضن أم مجتمع طارد؟! وهل له أن يحتوى مشكلات شبابه؟ أم أن الاغتراب هو إحدى السمات القادمة داخل هذا المجتمع والهروب منه لعدم قدرتنا على التأقلم معه؟ وهل يمكن الثقة فيه رغم هذا الكم الهائل من القضايا والهموم التى تلاحقه؟ وما هو الدور المنوط لهذا الشباب فى القضايا السياسية

لبلاده؟، وهل هو معها أم هناك نقاط خلاف؟ وكيف يمكن مواجهة هذه البيروقراطية الإدارية وتلك الثغرات التي ينفذ منها المختلسون داخل الأنظمة المختلفة أم أن الصدام مع كل هؤلاء يجعل لا أمل في الحياة داخل هذا المجتمع، وأن التلاقى من المسائل المستحيلة في إطار هذه الصورة القاتمة والقريبة من حال وشكل آخر من تحولاتنا، وربما كان التلاقى الذي لم يأخذ حقه في حينه من التقييم الصحيح نبأنا بما وصلنا إليه حالياً بل هو إشارة تحذيرية هامة في هذا الزمن البعيد، والذي فعلاً هرب منه الكثير من أبنائه في رحلة البحث عن الحياة وقيمتها في بلدان العالم المختلفة ليعودوا ويشكلوا المجتمع المصرى في الألفية الثانية بكل مفرداتها الإيجابية والسلبية، بما فيها من مناخات التطرف والطبقية والرأسمالية التي لا هي اشتراكية أو وطنية أو استعمارية ! وهذا التفاوت بين أبناء وطوائف الشعب في هيكله وسواده الأعظم!

بينما وجد خليل شوقي في سيناريو على الزرقانى وحوار وفيه خيرى شكل آخر من أشكال التمرد والرفض و" جنون الشباب " فيلم من تصوير ضياء المهدي عام ١٩٨٠، وحياة أسرية ضربت في الصميم، وأثرت على مفردات قيامها، وصار الانفصال الأسرى لمعاناة وسلوكيات اجتماعية هو الطريق الأمثل في حل المشكلة على المستوى الأبوى، لكنها كانت - أو دائماً ما تكون - بداية مشكلة على مستوى الأبناء، فالانفصال اعتري أيضاً مجتمع الشباب نتيجة بديهية ومنطقية لتلك المعاملة السيئة للأباء الذي انبرى كل منهم في الكيل للآخر، ولما كان للتواجد الدافئ أو الهادئ أو الحزن الذي يللم الصغار، بل الهرب، الهرب من كل شيء يمكن أن يمثل قيد على حياة هؤلاء الشباب. حتى لو كان الثمن حياتهم، فمن كانت حياتهم واهية لا يعنيه سوى نفسه، وبالتالي سقط هؤلاء الشباب في حياة اللهو والمجون والرقص، وسقط معهم كل شيء وأى شيء يحمل قيم نبيلة، فالجانب الهام في شكل الحياة الجديدة الهرب من المسؤولية، وعدم تحملها على أى صورة من الصور.

هي إذن صور عن قرب من وثائق اجتماعية موجودة رصدت شكل ورتم الحياة وسط قطاع هام من شبابنا وأجيال جاءت السينما وسلطت بعض الضوء على همومها ومشكلاتها وكانت مرآة عاكسة لهذه الهموم وتلك القضايا - رغم إيماننا بضعف ما قدم في خطة الإنتاج لهذا القطاع من حياتنا الاجتماعية، ألا وهو الشباب الذي من المفروض أنه ركيزة المستقبل وصاحب الدور الأهم في البناء والتغيير. لكنه لم يحظى بالاهتمام الواعى، وبالقدر الكافى الذي يمكن من خلال رسم صورة أخرى

مغيرة لشكل المجتمع المأمول، والبحث في مناخات ثقافية/ سياسية مع تحولات اجتماعية حقيقية بدأت تظهر على روح شباب هذا المجتمع التي تراوحت ما بين البعث من جديد ومحاولة حماية كل المكتسبات الجديدة التي صاحبت التحولات.. لكن هيهات فقد أتت الصورة على النحو السابق عرضه ولتبقى هذه الصورة التي تركت كوثيقة اجتماعية شاهدة على المحاولة حتى ولو لم تكن كاملة.

الباب الثالث:

قضايا المجتمع المدني

كانت التحولات التي اعترت المجتمع المدنى لم تظهر بين يوم وليلة، حقيقة كافة البدايات.. تحديد الملكية الزراعية. وتوزيع الأراضى على الفلاحين، وما عقب ذلك من تراكمات لقرارات سياسية على المستوى الاجتماعى والإنسانى والدخول فى مرحلة التأميم وما أعقب ذلك من تمصير وصولاً إلى صفقة السلاح.. إلى مؤتمر باندونج.. وتشكيل دول عدم الانحياز.. فمعارك التحرر والاستقلال فى محيطنا العربى والأفريقى والعالم الثالث إلى القرارات الاشتراكية فى أوائل الستينيات من القرن الماضى.. وتأسيس تحالف قوى الشعب العاملة (عمال وفلاحين ورأسمالية وطنية ومتقفين).

نقول أنها استغرقت سنوات طويلة، وربما كانت الملامح الشخصية الخارجية للإنسان المصرى خير دليل ظاهرى فى دراسة الوثائق الفيلمية - «جريدة مصر» الناطقة التى كان يديرها المصور حسن مراد - وأيضاً خير شاهد على ذلك، ولنا أن ننظر كيف حدث أو طرأ ذلك على الشكل العام للشعب المصرى، الذى كان قوامه الفلاحين ذوى الجلابيب الزرقاء الذين خرجوا فى الخمسينيات يستقبلون الرئيس جمال عبد الناصر وضيافته الإمبراطور هيللا سيلاسى فى زيارة له إلى القناطر الخيرية، وكيف أيضاً خرجت هذه الجماهير بعد سنوات عشر، عقب نكسة يونيو ١٩٦٧ تطالب بعودة الرئيس جمال عبد الناصر بعد خطاب تنحيه عن دورة فى قيادة

الدولة لمسئوليته عما حدث، وكان اللباس له شكل آخر ومختلف بنطلون وقميص للأغلبية من الجماهير.

إذن المجتمع المدني حدث له نوعا من التغيرات على مستويات عديدة، قد يكون الشكل الخارجى جزء منها، لكنه أيضاً شارك فى التعليم ووصول الثقافة اليه عبر الكتاب.. والمسرح والسينما.. الخ، وبدا أن هناك وعياً سياسياً بطبيعة المرحلة، وصارت هناك مصالح اجتماعية مستجدة يخضع لها الجميع دون تمييز، وحدث تغيراً جذرياً فى العلاقات بداية من الملكية للدولة إلى المشاركة فى العملية الإنتاجية، وصولاً إلى ملكية الشعب العامل لأدواته والتخلص وتصفية بقايا الإقطاع والقضاء على المصالح الاستعمارية والاحتكارات الأجنبية وسيطرت رأس المال على الحكم.

كل شىء بدا أنه يتحرك فى اتجاه فلسفة رفاهية الشعب، وبالتالي قرر الدستور حماية ودعم ملكية الشعب باعتبارها أساس للنظام الاشتراكى وقوة الوطن ووحدته، مدعمة ذلك بمشاعر فياضة تجاه فكر وطنى عام واستقلال وطنى محسوس يشعر به كل فرد فى الوطن، وإيجاد ما يمكن أن نسميه بمحاولة وجود العدل الاجتماعى أو تأميم الصراع الاجتماعى أو إيجاد توازن اجتماعى كل تلك الأمور خلقت مواطناً جديداً، قابل ما يصدر من قرارات سيادته وأيضاً للتشكيل والتفاعل مع كل المعطيات الجديدة وصار له من المشكلات والهموم المختلفة باختلاف الزمان، وتغيرت الصور التى كانت تقدم فى أفلام الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضى وحتى منتصف ستينياته.

تنقلت سينما القطاع العام تحاول أن ترصد ظواهر اجتماعية مصاحبة لتلك التحولات الناشئة فى إطار المفاهيم التجارية للسينما من حيث كونها تجارة وفن وصناعة. وفى النهاية مشروع فكرى قد يتقدم من وراء هذه الوثيقة الفيلمية تلك أو ذاك. لكن الظاهر أنه كان هناك محاولات فى طرح هذه الهموم أى كانت عبر أشكال درامية مختلفة من هؤلاء العاطلين بالوراثة.. إلى أزمة منتصف العمر عند البعض منا.. وصولاً إلى هموم البورجوازية الصغيرة ومشكلاتها.. نزولاً إلى المرأة فى العمل وقيادتها للرجل.. أو محاولات طرق العمل فى مناطق نائية.. أو حجم العادات والتقاليد فى مواجهة العلم، مع الوصول إلى أزمة المهمشين فى ظل مفردات مجتمع متحول وجديد ومتغير.. إلى جانب طرح مشكلات وأزمة المثقف وحرية الاختيار وفلسفة الإيمان والغيبيات وهى مسائل فى تقديرنا لم تطرحها سينما القطاع العام الخاص فى نفس السنوات التى واكبت إنتاج القطاع العام.

ليبقى السؤال الهام كيف عالجت هذه السينما أزمة المجتمع المدني فى تلك السنوات من منتصف الستينيات وحتى أوائل السبعينيات؟ وهل كان هناك الجديد كى يقدم ويختلف عن السائد؟ أو كانت فى النهاية سينما استهلاكية كما يقال عن سينما الترفيه والتسلية؟!

• عاطل بالوارثة فى مجتمع التغيرات:

ربما كان هذا العمل الذى كثيراً ما يمر أمامنا سنوياً فى مناسبات وطنية، أحد الأعمال الشاهدة على زمن ثورى مر على مصر، زمن تنذر فيه العامة على هؤلاء الباشوات والبرنسات بقايا العهد البائد، دون فذلكة ودون إسهاب وشرح عن معنى حياتنا بعد سنوات عشر من هذه الثورة المباركة - يوليو ١٩٥٢ - يأتى محمود ذو الفقار ليحول قصة توفيق الحكيم عبر سيناريو وحوار يوسف جوهر فى فيلم «الأيدي الناعمة» المنتج عام ١٩٦٣ - ليقول كلمته حول هذا النوع البشرى الذى لايزال يعيش بعقلية الماضى البعيد فى قصره المنيف، بعيداً عن حتى بناته التى وافقت إحداهن على الارتباط بميكانيكى فلاح من الشعب كما يقول فى أحاديثه، وهو غير مدرك كم كانت هذه الطبقة الجديدة الناشئة هى روح وقوام الطبقة التى وقفت عليها وأسندت إليها ثورة يوليو الكثير من الإنجازات، وكيف أنه لا سبيل له سوى الاندماج داخل هذا المجتمع الجديد، وأن يصبح عضواً عاملاً فيه حتى يستطيع التواصل مع أفرادهِ وعودة بناته إلى أحضانه، محمود ذو الفقار يقدم السهل الممتنع ويتكلم فى السياسة والتحولات الاقتصادية وظهور الطبقة الوسطى ورسوخها بدون أن يقدم خطاباً سياسياً جافاً، لكنه يرصد عبر سيناريو يوسف جوهر هذا المناخ الذى كان سائداً فى مصر بعضاً من الوقت، وعشنا وتعايشنا لحظات مكثفة فى دراما الموقف الكوميدي الراقية، دون ابتذال أو شماته، لكن عبر منظومة سينمائية شديدة القبول والمشاهدة طوال تلك السنوات الطوال.

• أزمة منتصف العمر:

لا أحد يهتم بهذا القطاع من البشر الذى وجد نفسه فى نهاية/ بداية العمر، وحيداً، لا أحد يقف حوله، يحاول أن يجد طريقاً لنفسه كى يعد توازنه وقدراته على أن يكون إنساناً قادراً ومستمراً فى الحياة، لما لا، فهو فى النهاية إنسان لديه من المشاعر والأحاسيس والرغبات ما تفرضه عليه، والنكته كيف تكون البداية لمن تخطى حاجز سن الخمسين وعلى عتبات العقد السادس.

ولأنها أزمة هؤلاء الرجال/ المتصابين، يقدم سيف الدين شوكت موضوعاً كتب له السيناريو محمود أبو يوسف عام ١٩٦٤ يحمل اسم "المراهقان" ولما لا، ففي هذا السن يجد بعض الرجال أنفسهم في الهروب إلى العمل، لكن العمل لا يكفي للهروب بداخله، فهناك من يطارده بينه وبين نفسه ألا وهو الزمن الذي يدفعه إلى نهاية يبقى فيه الواحد الوحيد، وعليه لابد من الهروب من الشكل الخارجى/ المظهر الذى يعطى صورة العمر، يحاول الارتحال عبر تغيير الملامح، وتصغير الشكل كى يبقى فى دائرة الضوء والرغبة فى التواجد. والارتباط بمن هى أصغر منه سناً، والاندماج فى حياة أخرى مغايرة وصولاً إلى حدود الرغبة فى العيش فى مستوى عمرى/ سننى بعيداً عن إيقاعات وشكل حياته، خاصة عندما يجد نفسه أنه ارتبط أو حاول الارتباط بفتاة فى سن ابنته - معالجة حاولت إبراز هذه الظاهرة فى حياتنا الاجتماعية وطرحها ومناقشة بعض جوانبها تصويبا لهذا القطاع من الرجال المهمشين فى حياتنا العصرية.

فى الوقت الذى يجد فيه الأب الذى ماتت زوجته وأصبح وحيداً وعليه أعباء تجهيز أولاده وتزويجهم، ليصبحوا هم الآخرين فى حالة انشغال عنه وارتباط بالمستقبل القادم، ولا يجد من يؤنس عالمه من الوحدة والفراغ، لكنه عندما يجدها - وهى الأرملة التى تعانى نفس الظروف تقريباً - ينقلب الأولاد على الأب، وتبدأ حساسية خاصة تجاهه، وتجاه الحاجة إلى عدم التفريط فيه، فحب التملك هو الحافز فى فرض الحصار حول الأب، رغم أن لكل منهم عيشه الخاص .

رغم أن الموضوع يدور فى وسط بورجوازي.. وحياة مرهفة، فيلا.. وسيارات.. ووسط اجتماعى غير شعبى، إلا أن أحمد بدرخان وجد فى نص عبدالحميد جوده السحار ومن خلال حوار كتبه محمد عفيفى عام ١٩٦٧ فى فيلم «النصف الآخر» نموذجاً قريباً منه استطاع أن يطرح فيه مشكلة شريحة/ طبقة تعيش بيننا، فرض أولادها الحصار حول والدهم كى لا يرتبط. فرفض زواجه من جديد يمثل صراع بين الأب والأبناء فى لحظات لا يرى فيها الأبناء سوى المشهد الحياتى الخاص بهم، ويتناسوا المشاعر الإنسانية والاحتياج الحقيقى لهذا الرجل الذى أتم رسالته. لي طرح قضية هل يستطيع الإنسان أن يعيش دون نصفه الآخر؟ !، وربما لم يحالف التوفيق بدرخان فيما طرحه، حيث كانت ماتمثلة تلك الشريحة فى مجتمعنا، لايتعدى مناقشة مجتمع النصف فى المائه. " .. إن هناك نصف آخر من الحياة يجب أن تتناوله أفلامنا، وهو فى الحقيقة ليس نصف الحياة، ولكنه كل الحياة؟ وأعنى به الشعب

المصرى بعيداً عن فيلات الهرم.. " .

(«سمير فريد/»العالم من عين الكاميرا» ١٩٦٧)

عموما هي أفلام حاولت التماس مع إحدى المشكلات التي كانت موجودة في المجتمع المصرى فى تلك الفترة الهامة من حياتنا الاجتماعية.

• هموم البورجوازية الصغيرة والطبقة المتوسطة:

لحظات القلق والتوتر والحياة المترفة، والتدثر بالعز والجاه، وانشغال البال بما هو مجدد للحياة ومختلف، والبعد عن الحياة الروتينية اليومية، والشك والريبة فى يوم جديد ومختلف، والبحث عنه، كانت بعض سمات سينما البحث عن كيفية إيجاد مكان تحت شمس الحقيقة اليومية، ألا وهى مواجهة النفس والسعى حثيثاً نحو تحقيق الذات والتفرد، أو البعد عن الأوهام والتركز فى حيثيات المناخ الذى يغلف هذه العقول المحيطة بعالم وهمى صنعه خيال مريض، وعدم قدرة على التكيف، وإيجاد بدائل بخلاف تلك القوالب التى أوجدت شخصية مثل شخصية " حلمى " فى دوائر لانهائية بحثاً عن الخلاص لشخصه وشخصيته الضعيفة منذ بدايات النشأة والتربية، وحتى اختيار الزوجة والمنزل وأثاثه، دون أى اعتبار لرأى خاص به، أو مجرد استشارة حتى لو كانت كاذبة، فحياته رسمت معالم طريقها عن طريق سيطرة وحيدة، الا وهى سيطرة الأب وتأثيره على مكونات الشخصية، ولا خيار له.

لكنه فجأة ينتفض محاولاً تحرير ذاته من تلك العبودية الأبوية، وذلك بعد وفاة والده، فيلجأ إلى عالم آخر أشد قسوة وظلام و سيطرة واستعباد للروح، هذا العالم هو عالم جارتة (نانى) الشابة الرقيقة التى تحاول هى الأخرى الخروج من كابوس أشد وطأة، وتدميراً للإنسان وقواه الحياتية، فهى وجدت نفسها بديلاً وزوجة رجل أختها التى ماتت والرباط تربية الابنة الوحيدة التى لاتهم هذا الأب الزوج، قدر اهتمامه بالتهام هذه الأنثى الطامع فيها زمناً طويلاً، ولا تنتهى رحلة البورجوازي الصغير عند عبثية عالم (نانى)، بل يذهب إلى عالم آخر.. الخارجى شديد التحضر والتحرر وإدعاء الثقافة، فهو يرتحل مع فاطمة المحامية التى طلق زوجها، لكنه عند التماس معها فهى لاتقل عنه رجعية وتقاليدا بالية.

و لا يجد هذا البورجوازي الصغير سوى العودة إلى عالمه المحدد سلفاً.. إلى زوجته، حيث أنه لا يستطيع أن يتجاوز " المستحيل " المرصود داخله عقلاً ووجدانا وليس لديه المقدرة على الانفلات من أقداره المرسومة والتى ارتضى بها «المستحيل»



لقطة من فيلم «المستحيل» إخراج: حسين كمال ١٩٦٥

إخراج حسين كمال عن قصة مصطفى محمود وسيناريو " مصطفى محمود ويوسف فرنسيس " إنتاج عام ١٩٦٥.

إذا كان هذا العالم وأبجدياته هو الخلاص منه ومحاولة تكوين شكل آخر للحياة يستطيع النفاذ منها، لكن الحقيقة التي وجدناها هي العودة إلى الشرنقة حيث لم يعد يفيد التجول بحثاً عن الذات فهي محفوظة طبقاً للتقاليد والأعراف والموروث الاجتماعي، على أن هناك حكايات أخرى حاولت تحرير نفسها من أشياء كثيرة على المستوى الاجتماعي، رغبة في إدراك شكل أو مناخ حياة مختلفة، فهم مجموعة من البشر وليس قطيع من الغنم، تبحث عن مكان لها تحت سماء تلك الحياة المرسومة داخل جدران الوطن، ولما لا، هل لأننا فقراء وفي حاجة وعوز، وبالتالي لا يسمح لنا بمكان.. في أي مكان حتى ولو كانت رحلة ترفيهية أو أجازة صيف تحلم بها أسر كثيرة من أجل تغيير شكل حياتها، أو النمط الاجتماعي الذي يغلفها، أو بحثاً عن عريس للبنات الكبرى وسط هذا العالم المغلق من حولها.

وشأن أسر مصرية كثيرة في ربوع الوطن، تبقى مشكلات الصيف والمصيف ومشكلاته نقطة هامة في حياتها، كيفية تدبير الموارد المالية لقضاء صيف في نقطة مطللة على الهواء والماء والسماء المفتوحة، بعيداً عن حياة كثيفة روتينية ودوامات

حياتية عبثية لانهائية ؟، إذن السؤال الأول الاقتصادي/ المالى الذى يجب أن يكون هو نقطة البداية الحقيقة، فحلم قضاء وقت طيب وجميل وذكرىات تبقى وسط ركام حياة مرهقة همومها أكثر بكثير من نقاط الراحة فيها، هى حمل رب الأسرة الذى ربما جعلته الهموم/ الحياة اليومية.. أشد بخلا فى محاولة منه للوصول إلى الأمان، من العوز والفقر والحاجة.

وسط هذا تقرر مجموعة من الزملاء فى إحدى الشركات قضاء " أجازة صيف " فى رأس البر، هنا يرصد سعد عرفه عبر سيناريو وحوار له مع محمد أبويوسف ١٩٦٧، مجموعة من المتغيرات الناشئة فى هذه الطبقة الوسطى التى كان لديها بصيص من الأمل فى أن تجد نفسها بعيداً عن حكايات أخرى، ولتقع فريسة لعملية نصب قاضية، لكنه يجد أن الطبيعة الفرحة التى يمكن أن تغمر المتفرج من حيث السعادة والانشراح هى الأقرب إلى المزاج العام، لتعتدل كل القوالب التى اهتزت عبر مواجهة النفس فى هذه الرحلة أو أجازة صيف، لكنه قدمها بشكل آخر مختلف من خلال واقع وهموم مجموعة مغايرة، هى السواد الأعظم، هى الطبقة الكادحة الوسطى.

• فلسفة الإيمان:

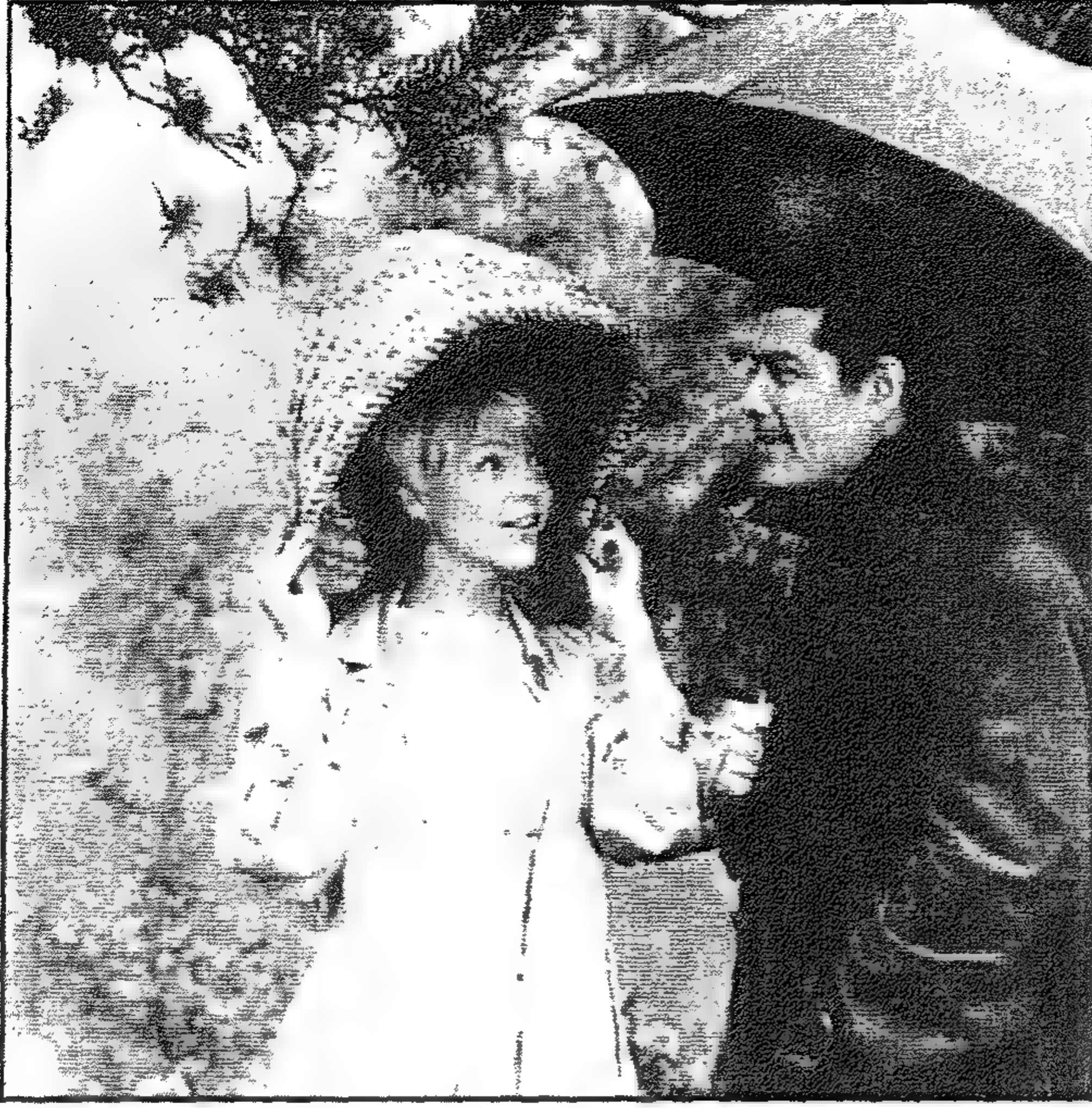
الغيبيات.. العلم.. كيف تجد الواقع الراهن؟ هل هناك جدوى فى العوالم الثلاثة المطروحة؟ هل حقق عlish أو إسماعيل والبلطجى حياتهم وقدموا من ذاتهم للإنسانية الكثير؟ أو أنهم جاعوا وذهبوا ووقعوا فى فخ الحساب القدرى والإلهى لأنهم خلطوا الخير بالشر ولم يفلحوا فى إيجاد مخرج للبشرية التى تعاملوا معها كى تهديهم إلى سواء السبيل، أم أن هناك نوعاً من الالتباس الفكرى لهذه الشخصيات التى وجدت داخل نصوص سينمائية - كيان من دم ولحم - يمكن أن نلتمس تركيبة لها ولآخرين ننتظر منهم الكثير وهم غير موجودين.

من عlish.. أمام زاوية، هذا الرجل الطيب ذو البركات الذى يجده أهل الناحية قدتوفى، فيدفن فى زاويته وتتبارك به النسوة قبل الرجال، ويحتفى به أنفار البلد من الأعيان ورجالات السلطة، لكنه يجد نفسه - عند الحساب ومراجعة ميزانه - لاهو مقبول فى جناته أو مرسل إلى ناره، وعليه العودة مرة ثانية كى يكمل دورة حياته، وتكون أولى المصائب إنكار أهل الناحية أنه على قيد الحياة، فهناك من استفاد بموته أو ماخلفه من بركات !! فى القاهرة يتحول الخير الذى هو فيه إلى طريق الغواية بعد أن كان رجل الكرامات، يرعى ويسلك مسلكاً شريراً فى الاتجار بالمخدرات إلى أن

يتعرف إلى فتاة مدرسة في الطريق تسكن أحد الأحياء الشعبية التي تعيده إلى صوابه، ويقرر العودة إلى موطنه لإيضاح الحقيقة لأهله، لكنه يموت هناك ويصعد إلى السماء مرة أخرى ليبقى التساؤل إلى أين؟ هذا نموذج قدمته سينما القطاع العام في فيلم " طريد الفردوس " من إخراج فطين عبد الوهاب عن قصة توفيق الحكيم وسيناريو على الزرقاني ومحمد مصطفى سامى وحوار بكر الشرقاوى ومحمد أبو سيف وتوفيق الحكيم إنتاج عام ١٩٦٥، وهو فيلم مختلف عن كل أعمال فطين عبد الوهاب التي تجنح ناحية الكوميديا الاجتماعية بشكل عام وحياة المرأة المصرية بشكل خاص، وإن تخللها سلسلة مع النجم إسماعيل يس.

تقف الأم تستنجد بتلك الأيام الخوالي.. الأيام الحلوة التي تركنا وتركها وركب البحر ولم يعد " .. أيامنا الحلوة راحت.. ياترى أنت فين ياسيد.. " بينما يقف الابن على البحر يناديه فى أن يكون مرفأ لهم يعطيهم الحكمة ويرشدهم إلى الصواب فى مواجهة تحولات على المستوى الإنسانى فى مجتمع يرتزق من البحر، ووسط عالم الصيادين تدور الأحداث، ومناقشات حول الجد الكبير حول الحاضر والماضى والقادم فى المستقبل، هل هو ضد التخلف أو مع التقدم؟ أم أنه ضد هذا التقدم الآتى كفول سوف يكتسح كل ما أمامه مالم يحدث مواكبة لهذا التطور البالغ والسريع، وماذا يفيد النصيح من الغائب غير الموجود رغم حكمته وأن جميع الجموع التى تعيش فى هذه المنطقة عليها أن تعيد حساباتها وتوازنها وأن تفكر فى مصالحتها، " السيد البلطى " فى عالم بعيد عنا وعلينا اتخاذ القرار، فقد بعث بداخلنا حكمته ورؤيته وترك علينا استكمال المسيرة، علينا تحقيق هذا المستقبل فى المثابرة والتضامن بين أفراد العائلة الواحدة حتى يمكن التصدى والمواجهة بشكل أفضل وأرقى وقوة والاستفادة بالعلم والتقدم.

حقيقة الأمر أن فيلم " السيد البلطى " من إخراج توفيق صالح (قصة وحوار صالح مرسى وسيناريو توفيق صالح من إنتاجات عام ١٩٦٩) حمل الكثير من التساؤلات، وأن هناك بعض الأشياء الغامضة وأخرى غير مطروحة لكن وسط هذه التجربة محاولة إيجاد نبوءة للمستقبل القريب القادم، والإحساس بأن الراعى والملهم والجامع والحاضن لهذه الناحية لن يكون موجوداً وعلينا أن نكيف حالنا تجاه ما يحدث فى مجتمعنا وعبر المستقبل نخطه معاً ضد قوى كثيرة منها الصغيرة وأخرى رجعية إلى جانب الاحتكارية، لكن فى كل الأحوال الحاضر يفرض علينا ضرورة التغيير وهو قادم وحتمى، مع هذا التقدم الكبير.



لقطة من فيلم «قنديل أم هاشم» إخراج: كمال عطية ١٩٦٨

أما د. إسماعيل، ابن
حي السيدة زينب صاحبة
البركات، خاصة زيت
قناديلها المبروكة، التي
تشفى من يلجأ إليها، أم
العواجز، بنت طاهرة من
أهل البيت من أولياء الله
الصالحين، يذهب يتسلح
بالعلم، ليعود طبيباً
للعيون، وفي نفس الحي
عليه أن يواجه أهله
وناسه، بكل مايملكون من
عادات وتقاليد، وميراث
طويل من البركات، بين
الحداثة المادية والإيمان

بما هو مكتوب ولامهرب منه يجد إسماعيل أنه هو الذي اختلف، بينما الأهل كما هم،
هو تسلح بالعلم والصدام فادم لا محالة، وعلى قدر الابتهاج الذي صاحب عودته
بقيت محاولة الهرب من علمانيته غير الشافية، لينتبه.. أنه لا يصلح لمجتمعه علم دون
الإيمان بالمعتقدات، لا يمكن انتشال الأهل من هذه البرائن المستحكمة في داخلنا
أجيال وراء أجيال، لكن علينا أن نعيد الاتزان بداخلهم دفعة دفعة حتى يصل إلى
الناس من خلال علمه والإيمان والأمان والشفاء دون المداواة بزيت قناديل البركة،
وأنه لا يكون هناك مخرج آمن من هذا المأزق الحياتي.

"قنديل أم هاشم" من إخراج كمال عطيه عام ١٩٦٨ - قصة يحيى حقي،
سيناريو فضل موسى / عادل عبد العظيم، حوار صبرى موسى.

• المرأة والعمل:

من المكاسب الكبيرة التي أحدثتها ثورة يوليو عام ١٩٥٢ في المجتمع المصري،
خروج المرأة إلى حقل العمل والمشاركة للرجل في بناء وقيادة المجتمع، وربما كانت
الستينيات من القرن الماضي هي المعبر الحقيقي عن المرأة وتواجدها، والدفاع عنها

وعن حقوقها كمرأة عاملة لها من الحقوق وعليها من الواجبات، بل وصلت إلى أرقى المناصب عندما تم تعيينها أول وزيرة - السيدة/ حكمت أبو زيد - بل دافع عنها وعن حقها في الترقى إلى أعلى المناصب.

عن قصة لعبد الحميد جوده السحار، وسيناريو وحوار لسعد الدين وهبه قدم فطين عبد الوهاب أحد أفضل الأفلام في سجله الإخراجى على مدار حياته الفنية " مراتى مدير عام "، وهى أحد النماذج الهامة التى كثيرا ما يقدمها، حيث تدور حول المرأة ودورها الريادى والقيمة والمتغيرات الاجتماعية التى تتحول بداخلها فى إطار الجو العام الذى تعيشه، والسؤال ماذا يحدث لو وجدت يوماً زوجتك مديراً عاماً فى عملك؟! هذا لم يكن بالأمر الهين فى عالم الستينيات وتحولاته وجنوح النظام لأى هذه التركيبة الإدارية - التى كانت - جديدة فى عالمنا الشرقى المحافظ - لكنه من خلال هذا النص وسيناريو وحوار سعد الدين وهبه يكتف الحياة اليومية داخل أحد الدواوين الحكومية وكيفية استقبال هذا التعيين والتعرض لها على المستوى السلوكى الشخصى وتلك الكتيبة من العاملين والنماذج المتباينة من أقصاها إلى أقصاها، وكيف يجد هؤلاء العاملون المستوى الجدى فى التوجيه والرعاية وسرعة حجم الإنجاز للمطلوب من هذه المصلحة عندما تغادر لأسباب شخصية، ويشعر الجميع أنه فقد قيمة حقيقية على المستوى الإنسانى والعملى رغم أن الرباط فيما بينهم رباط عمل، " .. أول كوميدى يكتبها " سعد الدين وهبه " للسينما، حيث بدت موهبته غير العادية فى الإبداع الكوميدى، وقدم أحد أهم كلاسيكيات الكوميدى فى السينما المصرية، ولاشك أن نجاح هذا الفيلم يعود إلى أسلوب فطين عبد الوهاب أبرع مخرجى الكوميدى فى تاريخ السينما المصرية.. (سمير فريد/ «أدباء مصر والسينما»/ مكتبة الأسرة ١٩٩٩)

*** المهمشين فى مجتمع التحولات:**

لم تعرف السينما المصرية هؤلاء المهمشين بشكل أساسى ورئيسى وطرح مشكلاتهم وهمومهم أو الرقعة التى يتحركون فيها ومن خلالها، وعلاقتهم بالبنى الأخرى فى المجتمع، أو حزمة الوسائط والمستغلين أو فيما يفكرون مما يطرح من هواجس خاصة تجنح ناحية الشك والغيرة.

لكن السينما المصرية عرفت الأبطال الشعبىين منذ إطلالة " العزيمة " عام ١٩٣٩ لكمال سليم، فكانت النماذج الشعبىة هى إحدى السمات التى حاولت السينما



لقطة من فيلم «مراتى مدير عام» إخراج: فطين عبد الوهاب ١٩٦٦

المصرية أن تخلق لها نماذج قريبة الشبه منها يسعى أولاد البلد نحو مشاهدتها. وفي أفضل أحوالها كانت سينما حسين فوزى وعباس كامل لما تحتويه من نماذج جماهيرية بسيطة/ عفوية/ تلقائية.. قريبة إلى النفس بها من المباهج الكثيرة، والأمل فى الغد قادم مع جوانب كثيرة من التسلية عبر الأغنية والرقصة والنكات والقوالب الشعبية لأبناء البلد، وفى هذا المجال أيضا لا يغمط حق حسن الإمام فى تقديم نماذجه الخاصة والتي وجدت قبولا فيما قدمه ميلودرامياً تلعب الصدفة فيه قمة الموضوع الذى يجيد صياغته.

لكن سينما القطاع العام كيف فكرت أيضا فى هذا القطاع وهذه النماذج هل جاءت شديدة الشبه من إحدى تلك القوالب التراثية فى السينما المصرية؟ ملايين من البشر فى حالة جذب وشد بين الذهاب إلى العاصمة بحثاً عن مصدر رزق والاستقرار وبناء شكل حياتى جديد ومختلف أو العودة بخفى حنين، لاطبلة ولاتار، هى حكاية بسيطة لأناس قادمين من بلدان صغيرة بعيدة لا تستطيع أن تستوعبهم كقوى عمل، فتجد الحل الأوفر حظاً والأكثر عملياً هو النزوح حيث يجود الجواد بعطاياه، فى أم الدنيا يجد هؤلاء من يقف فى انتظارهم، سعداء بهم، يتصيدونهم، ويستغلونهم فى مآرب شخصية، فالأحلام الصغيرة بداخلهم متناهية

الصغر، لقمة.. سكن.. مبلغ صغير فى نهاية الأمر للأهل، لكنهم يطفئون تلك الأحلام حيث هم يعيشون بالكاد، والآخرين يسترزقون من عرقهم وشقائهم، يستغلونهم لكونهم ضحايا ظروفهم الاجتماعية وسياسات النظام الاقتصادية، كثيراً منهم يسقط لعدم تعلمهم والآخرين يسقطون رغم تعلمهم حيث هم فى النهاية ضحايا لهذا الواقع المرير فى قاع العاصمة التى لا ترحم ضعيفاً أو محتاجاً قاصداً إليها بصدر وعقل وقلب أخضر ليس به مثالب شيطانية، والبعض منهم يجيد سرعة التشكيل ويتحول ليكون واحداً من هؤلاء المستغلين الجدد، لكن ما يتبقى لهؤلاء القادمين ضرورة التسلح قبل الوصول لمقاومة هؤلاء الأفاكين المستغلين.

«لعبة كل يوم» من إخراج خليل شوقي (قصة أحمد لطفى وسيناريو وحوار عبد المجيد أبو زيد/ عبد القادر التلمسانى / أحمد لطفى عرض عام ١٩٧١).

.. " يعبر خليل شوقي فى " لعبة كل يوم " عن حياة أولئك الذين يعيشون على هامش المجتمع الذين لا ينتمون إلى طبقة ما، ولبينة ما، لكنهم بالطبع بشر يتألمون من واقعهم ويأملون فى واقع أفضل.. إن الحل الوحيد هو الوعي بالواقع والثورة من أجل تغييره.. " . (سمير فريد/ «جريدة الجمهورية» فى ٢٦ / ٨ / ١٩٧١)

نموذج آخر يعتمد على الشك والحيرة والقلق والحرمان والضعف الإنسانى وقوة الاستعراض فى المجتمع الذكورى، رجل يداهم ماضيه رغم أنه يرويه كذكريات وحكايات للتفاخر، ولكن يؤرقه حاضره.

الفكرة تبدو تقليدية عند طرح قضية الفراغ والملل فى الحياة اليومية الرتيبة المكررة بما فيها من رغبات ومخاوف مكبوتة داخل مجتمع مغلق ومحروم لا يناقش قضايا بصدق أو حق، لكنه يطرح قضية الشك والغيرة التى تحول هذا العنتيل المتفاخر أبداً برجولته إلى حالة من الجحيم، وسط هذه المنطقة المعزولة والبعيدة عن العمران، حيث الأوقات طويلة والحكايات كثيرة واستعراض القوى أكثر، يجد رجل الفئار فى حكاياته عن ماضيه غير الشريف خاصة مغامراته النسائية مع زوجات زملاء له نوعاً من الترويح والرجولة، لكنه يسقط فى يده عندما يرسل مساعده - أثناء أجازته - إلى منزله كى يسلم أو يستلم شيئاً من زوجته، فتدور الهواجس ويقتله الشك ويقع فريسة لكلامه الكثير عن ماضيه، وبعده عن زوجته، فى الوقت الذى يعرف فيه كيف يفكر مساعده المراهق ومشكلاته خاصة الوحدة والكبت الذى يعانى منه وحجم الفراغ المهول، وبين الظنون والحيرة والحرمان والخيال المريض والحالة النفسية لهذا القطاع المختلف من عالم المهمشين فى حياتنا يجسد سعيد مرزوق



لقطة من فيلم «زوجتى والكلب» إخراج: سعيد مرزوق ١٩٧١

روحه السينمائية التعبيرية والقريبة من سينما الموجة الجديدة الفرنسية، مستخدماً الصورة وتشكيلاتها وإيقاعاتها وحجم الانفعالات والمشاعر الداخلية، والبساطة الأخاذة في الأداء التنفيذي صامتاً أو متكلماً، راسماً، حركة أو إيماءة أو شارة أو نظرة عين ولمحة تعبيرية صوتية.

«زوجتى والكلب» قد يكون نوع عن البشر المهمشين في مجتمع يفور بعشرات القضايا المختلفة، لكنه يقدم شكل إنسانى/ حياتى، فى جوانب منه قضايا أخرى تنتاب الآلاف من البشر رغم أنهم فى مجتمع يحاولون أن يعيشوا فيه لكنه عيش فى انقسام نفسى قابض للروح (الفكرة والسيناريو سعيد مرزوق إنتاج عام ١٩٧٠).

«.. سعيد مرزوق يستخدم فى "زوجتى والكلب" لغة شديدة التعبير والذكاء والأناقة.. واللغة السينمائية ببساطة هى استخدام المخرج لإمكانات التصوير والمونتاج وشريط الصوت.. ثم موهبته هو الخاصة فى توظيف حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون وإحساسه بالإيقاع العام..».

(سامى السلامونى/ «مجلة الإذاعة والتلفزيون» فى ١٩٧١/١٢/٤)

• أزمة المثقف/ الوطن:

يقول يوسف شاهين: " .. مع صفحة ١٩٦٧ أدركت أنني لم أكن أفهم، وأن على أن أتعلم مرة ثانية .. " .

(حديث مع: وليد شميطة - «مجلة الدستور» اللندنية - خريف ١٩٧٨)
وفى مكان آخر يقول شاهين: " .. لاشك أن ٥ يونيو قد لعب دوراً كبيراً فى إدراكى لمسئولية الفنان تجاه المجتمع .. " .

(حديث مع سمير فريد/ جريدة «الجمهورية» القاهرية ٥ / ٩ / ١٩٧٤).
لذا جاء فيلم " الاختيار " - قصة نجيب محفوظ/ يوسف شاهين، سيناريو وحوار وإخراج يوسف شاهين إنتاج عام ١٩٧١ - محاولة من البحث الدؤوب عن أسباب نكسة عام ١٩٦٧، ومن المتسبب فيها؟ هل المجتمع ككل؟ أم أن القيادة الثقافية لهم .. هى التى تسببت فى ذلك رغم أنهم الصفوة .. خلاصة الكريمة؟ !

بين صورة المثقف الانتهازى/ المريض الذى فقد التواصل الإنسانى فى داخله ولم يعد يستطيع أن يخلق توازناً حقيقياً بين أن يكون إنساناً ومثقفاً يستطيع أن يقيم حياته وأن يواجه أعباءها فى نفس الوقت، بين هذه البساطة وذلك المنطق والطبابة والفهم والصدق وهذا الكذب فى شخصية أخيه الآخر - البحار محمود، وبين كونه فقد القدرة على قبول بعض المتغيرات الاجتماعية وتركها على حالها دون أن ينتقدها أو أن يحاربها، وأصبح فى نهاية الأمر كلامنجى .. صاحب ازدواجية بين أفكاره وأعماله، يكتفى بالصمت القاتل والفرجة، وعدم مواجهة النفس وبالتالي ما يدور حوله فى مجتمعه لذا سقط سريعاً عقب نكسة عام ١٩٦٧، فقد كان أحد أسبابها ورافداً من روافد كثيرة لها، فتسبب فى حالة التفكك والضياع التى شابت هذا المجتمع وهى محنة صدمت العديد من المثقفين المصريين فعجز بعضهم عن مسامرة المسيرة، وتوقفوا، والآخر صار هذا النموذج المريض سيد مراد.

يقول شاهين: " .. سيد مراد ترجم النجاح إلى نجاح اجتماعى بدلا من النجاح الإنسانى الموجود عند محمود .. " .

(حديث مع سامى السلامونى - مجلة «الفنون» - العدد الثانى - ربيع ١٩٧١)
" .. إن محاولة يوسف شاهين فى طرح رؤياه للمجتمع المصرى فى الفترة التى أعقبت يونيو ١٩٦٧، كان الهدف منها هو البحث عن شكل مناسب لمناقشة قضايا تسود المجتمع وتؤثر فيه وفى كيفية بناء سلوك حياته، وبالتالي تعرية واقع الحال، والبحث عن المسئولية التى أدت إلى ضياع الأرض، وتفسخ المثقفين ذاتياً .. " .

(إبراهيم الدسوقي - «كراسة الفن السابع» - العدد الرابع - ديسمبر ١٩٧٩)

و آخرون وجدوا أن المثقف ربما كان جزء من هذا الانهيار الذي شاهدهنا عام ١٩٦٧، بانهيار كل شيء، فالكل شركاء فيه، والأزمة فى النهاية هى أزمة أخلاق ومبادئ، أزمة نفوس ضائعة فى كيان هذا الوطن التى لم تعرف حق المواطنة، وبالتالي فالبناء كله كان هشاً قابلاً للتدمير وليس التصدع أو إجراء عملية ترميم له، بل هو فعلاً بناء أصابه العطب من الداخل، ولم يستطع حل الشفرات الأخلاقية والإنسانية ومجموعة الأعراف والتقاليد وكان من الصعب استمراره على هذا النحو سنوات أخرى، لذا كان لابد من الهدم كاملاً وإعادة البناء من جديد على أسس ومبادئ وأخلاقيات أخرى مختلفة خاصة الحوار مع النفس بشكل واضح وصريح.

هكذا وجد صلاح أبو سيف ضالته فى مسرحية لطفى الخولى «القضية» ليحولها إلى فيلم سينمائى تحت اسم " القضية ٦٨ " اشترك معه فى تنفيذ السيناريو على عيسى/ وفيه خيرى إنتاج عام ١٩٦٨، حيث إن أس البلاء تلك اللجنة التى تخدم أهالى الحى، وهذا الصراع الناشئ بين أعضائها ورئيسها وشبابها، فالمصارحة سكة لا يرتضيها البعض من الكل، وآخرون يجدون الحل فى القانون لما له من قدسية واحترام، فيما وجد الشباب أن هذه القوانين فى حاجة إلى تعديلات جذرية حتى تتواءم مع الأحداث والزمن ولابد من المكاشفة بشكل صريح وجاد، بينما وصلت هذه الصيغة إلى أن هناك انتهازيين داخل اللجنة يلعبون على كل الحبال والنتائج فى النهاية هو الانهيار الحتمى للمؤسسة كاملة، وبالتالي لا ينفع عملية الترميم فى شرخ بدا للجميع سهل ترميمه، هكذا حاول أبو سيف علاج الأزمة التى تولدت عام ١٩٦٧ باستخدام الرمز ليدلو برأيه فى الأوضاع الراهنة.

بينما وجد " جلال الشرقاوى " فى قصة ألبير قصيرى وسيناريو يوسف فرنسيس و حوار نعمان عاشور ١٩٦٩ - أن أصل البلاء هم " الناس اللى جوه " وهى قصة كتبها قصيرى عام ١٩٤٣ تحت اسم " بيت الموت المؤكد "، وهى رواية نقدية لازعة للمجتمع المصرى ١٩٤٠، حيث كانت كل شخصياته فى حالة تمزق.. مجتمع فاسد متخم بالثراء الحاد والفقر الشديد، وفى هذا العمل السينمائى محاولة لرصد هذا الفساد عن طريق الاسقاط/ الرمز لمجتمع الستينيات، الذى وجده فاسداً مريضاً معبراً عما فيه من خواء يلف جوانبه، فالقصة لدى ألبير قصيرى تحدثنا عن مستقبل قادم لشعب لن يموت/ شعب سوف يعيش ليثأر لأهله وناسه وسط هذه الأجواء الكلامية فى مجتمع الأربعينيات، أيضاً يقف جلال الشرقاوى ويردد نفس



لقطة من فيلم «الاختيار» إخراج: يوسف شاهين ١٩٧١

المقولة عن مجتمع الستينيات حتى ولو كتب في بداية الفيلم أن أحداثه تعود إلى عام ١٩٤٠، وأن الانهيار والتفكك الاجتماعي والأسرى اليوم هو شبيه لما حدث بالأمس، وأن المكان الذي تعرض لانهيار شامل هو نتيجة طبيعية ومنطقية لفساد الذمم من حولنا وعلينا الاستعداد لها ومحاولة البناء من أول وجديد.

إذن الأزمة الحقيقية للمثقف والوطن أنهما وجهان لعملة واحدة، لا نستطيع أن نفصل هذا عن ذاك، خاصة أنهم - المفروض - كوادرو طليعة الوطن ولا يكفي أن يكون هؤلاء بعيدون عن الأحداث السياسية الجسام التي تدور في تلك السياسات الخاصة بالوطن على مر العصور، لذا كانت قضية ١٩٦٧ - إحدى المحطات الهامة

فى إعادة صياغة وبناء أفكار الكثير من العاملين فى مناحى مختلفة عن حياتنا استعداداً لحرب الاستنزاف والمواجهة مع العدو، ولكنه - رغم حالة الاحتقان التى اعترت الشعب المصرى عقب نكسة ١٩٦٧، إلا أن الإنتاجات لم تكن بهذا الحجم والقوة التى تسمح بالمناقشة العلنية والمسموعة، فقد بدأ الماضى جزءاً من التاريخ غير قابل للتحليل وقت الإعداد للحرب الكبيرة.. حرب الكرامة ورد الاعتبار إلى المواطن المصرى أولاً وعالمنا العربى ثانياً، وأننا إذا أعدنا العدة لأن ننقل عن هؤلاء الذين يستوعبون المتغيرات من حولنا، وهو ما حصل فى حرب الاستنزاف وتركيب قواعد الصواريخ، ثم المواجهة التى جاءت فى أكتوبر ١٩٧٣ وانتصارات المواطن الفرد المصرى، لكن هناك شيئاً هاماً لا بد من الاعتراف به ألا وهو أن أزمة عام ١٩٦٧ تركت أثراً بالغاً فى نفس الإنسان المصرى رغم كل المحاولات وإن كان هناك الكثير من الأمل فى انفراجه قادمة لمناقشة كل الأوضاع التى مرت بنا، بعد أن تم تأجيل كل شىء من أجل الحرب المنشودة واسترداد الأرض، رافعاً شعار ".. ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.."، وتأجيل المعارك مع مراكز القوى لما بعد هذه الحرب، كما جاء فى بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨، لكن الخرائط السياسية تبدلت سريعاً، وأصبحت المواجهات قادمة لا محالة فى إطار اختلاف رؤى السياسيين بعد أغسطس عام ١٩٧٠.

الباب الرابع:

إرهاصات المجتمع والسياسة

• مصر صورة بانورامية لا بد منها:

بعد قرارات يوليو ١٩٦١ - وما سبقها من عمليات تمصير لشركات عاملة فوق التراب المصرى تخدم مصالح أخرى/ الغير، رغم أنها مقامة فى مصر وإنتاجات عمال مصر، إلى جانب هذا الكم الكبير من البنوك الأجنبية العاملة فى مصر منذ عام ١٩٢٢ وحتى عام ١٩٥٢ وهى كثيرة (باركليز/ العثمانى/ اكريدى ليونيو/ روما/ موصيرى/ سوارس/ الأهلى المصرى الإنجليزى/ التجارى المصرى الفرنسى/ البلجيكى/ كوكس ليمتيد/ أميركان إكسبريس/ ذى فيرست ناشيونال الأمريكى.. الخ) أو تلك الشركات المملوكة للغير، مثال (شركة أبى قير الزراعية ويملكها اسر بولتى/ زوجيب/ فينانتى/ جلاتى/ دى رودنج/ ميلا خرينو/ وأسرة ليفى.. سالمون.. مارسيل.. ستلا) أو شركة وادى " كوم امبو " ويملكها (بلاش وقرداحى/ خلاط/ دى صعب/ موستا كوس/ سيمو صيدناوى/ مارسيل لكح/ ميشيل موجوى/ مايركوهين/ كلود موصيرى/ هارون مزراحى.. الخ) وكذا شركة زراعة وتجارة الأقطان/ الغربية للحليج/ إسكندرية التجارية/ أقطان كفر الزيات/ المصرية للاخشاب)، لو استعرضنا أسماء أصحاب الأسهم فهم لا يعدون عن إما إيطاليين أو يونانيين أو فرنسيين أو يهود أو شوام على شاكلة (بورتهارت/ مونتان/ جاك لانر/ جيرم قسطندى/ بيلا فاكى/ كوتسكا/ زربيتى/ قطاوى/ بيانكى.. الخ).

تلك نوعية من الشركات والبنوك العاملة إلى جانب شركة أخرى كشركات التأمين مثلا، لكن القرارات شملت العديد من الشركات التي صارت ملكية مجموع الشعب فى وسائل الإنتاج وعائداته، وأخرى تحولت إلى ملكية كاملة للقطاع العام وتم تأميمها مقابل سندات بفائدة ٤ ٪، وأخرى يملكها القطاع العام ٥٠ ٪ منها مقابل سندات قابلة للتداول بفائدة ٤ ٪ وشركات أفراد لا يزيد قيمتها فى هذا الوقت عن عشرة آلاف جنيه - ويتحول الباقي إلى سندات بفائدة أيضا ٤ ٪. مع إسقاط الالتزام عن مرفق ترام القاهرة وشركة ليبون للكهرباء بالإسكندرية، مع تنظيم منشآت تصدير الأقطان، وتعديل قانون الإصلاح الزراعى بتعديل الحد الأقصى للملكية.

هذا على المستوى الاقتصادى وتداعيات الموقف الداخلى الذى ارتفعت معنوياته إلى السماء خاصة بعد الإنجازات المتعاقبة، منذ بدايات الثورة وعلى المستوى السياسى (مؤتمر باندونج/ دول عدم الانحياز/ الأسلحة التشيكية/ الجلاء/ تأميم قناة السويس/ حرب السويس ١٩٥٦/ التحول إلى جمهورية/ انتخابات أول رئيس للجمهورية/ الوحدة المصرية السورية/ والمشروع الأعظم بناء السد العالى) باتت الظروف مهيئة لتنامى المشاعر والأحاسيس الوطنية تجاه الإيمان بالمستقبل القادم لا محالة، وأن هناك حالة من الحبور بين طبقات الشعب العاملة، وتراجع مستتر للرجعية بحثاً عن فرصة للانقضاض على هذه الأهداف المعلنة، ووسط هذه الإجراءات كلها كانت هناك تجاوزات واستثناءات وتغيرات وتعديل بين أهل الثقة وأهل الخبرة، وسقوط الإضراب فى تجربة ما بعد الثورة ونشوب ما يسمى أزمة ١٩٥٤، وإطلاق النار على عبد الناصر فى المنشية، وفتح معتقل الواحات أمام الإخوان المسلمين تارة والاتجاهات اليسارية والشيوعية تارة أخرى، والهدف حماية الثورة من أعدائها - الذين هرب جزء منهم خارج مصر - يقاوم نظام ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

إلى جانب مساندة حركات التحرر الوطنى فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، والوقوف إلى جانب الثورة الجزائرية ونضالها ضد المستعمر الفرنسى ومساندة زعمائها بن بيل وإخوانه، ومناصرة نكروما وسيكتورى ومبيتا كيتى فى غرب أفريقيا والوقوف مع نضال باتريس لومومبا فى الكونغو ومواجهه التمييز العنصرى فى جنوب أفريقيا ودعم نظام نيلسون مانديلا، مع تأييد أحمد سوكارنو فى إندونيسيا والانتصار للمقاومة بشكل عام فى كفاح كاسترو وشريكه جيفارا فى أمريكا اللاتينية مع ترقب المواجهة الدامية فى فيتنام بين القوات الأمريكية والمقاومة

الفيتنامية بقيادة هيوشى منه، وانتظار ما سوف تسفر عنه الثورة الثقافية فى الصين تحت قيادة شوين لاي ودعم ثورة اليمين فيما بعد وتعاظم قوة عدم الانحياز التى وضعت بذرتها الأولى فى مؤتمر باندونج ١٩٥٤. وسطلت هذه الصورة البانورامية، كانت هناك محاولة لقهر الأعراف والتقاليد التى أدت إلى تفشى المرض والجهل والفقر والإيمان بالخرافات وسط الغالبية من الشعب المصرى، لولا تمسك الطبقة المتوسطة، ومحاولتها إبقاء الصراع مع الاستعمار وأعوانه جنباً إلى جنب فى محاولة إرساء عهد جديد لكن هيهات بقيت التجربة الإنسانية تحمل ملامح تجاوزات وقهر للإنسان المصرى وسلطة البوليس السياسى التى كانت تدعى أنها كانت تحمى الثورة من الداخل وشكاوى ضحايا الثورة والتطهير فكانت الثورة بها الكثير من الزخم تضمنت مجموعة كبيرة من إرهابات تحول المجتمع السياسى الذى شاهدناه عبر تجربة أو تجارب سينمائية عديدة فى الفترة (١٩٦٣-١٩٧١) حيث كانت الأخصب إبداعياً ومثيرة للجدل الفنى والسياسى لما أحدثته من تباين واختلافات فى اتجاه الرأى بين المؤيد والمعارض.

• **الثلاثية.. مصر الجديدة:**

ربما سوف نتعرض بشكل أو بآخر لشهادة المخرج توفيق صالح حول تجربة القطاع العام فى بداياته (شهادات وشهادات مضادة) وتبين أن هناك خلافاً قائماً بين كل من توفيق صالح وصلاح أبو سيف - الذى كان مسئولاً عن «شركة فيلمنتاج للإنتاج السينمائى» فى ذلك الوقت..

حقيقة الأمر أن ثلاثية نجيب محفوظ كانت هى المحور الرئيسى والأساسى، خاصة مع بداية ترشيح أبو سيف.. لتوفيق صالح بإخراج الجزء الأول من الثلاثية.. " بين القصرين " بداية الخلاف ترجع حول رؤية توفيق صالح للثلاثية ككل - عمل روائى يرصد مصر قبل بداية ثورة ١٩١٩ وينتهى بنهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، حيث يرصد ثلاثة أجيال وحتى بداية الجيل الرابع لأسرة السيد عبد الجواد - وأن النص السينمائى لابد وأن يكون محوره الرئيسى شخصية كمال الراصدة.. الفاحصة.. المتابعة.. من طور الطفولة وحتى تجاوز طور الشباب.

إذ رفض توفيق صالح المعالجة السينمائية للرواية والتى قام بها صلاح أبو سيف بنفسه - بالاشتراك - مع يوسف جوهر الذى أعد السيناريو والحوار استناداً إليها. وهو الأمر الذى دفع " توفيق صالح لكتابة معالجة جديدة لكنها لم تأتى على هوى أبو سيف، يقول توفيق صالح: .. الحماسة التى بدأت بها قراءة المعالجة السينمائية ما

لبثت أن تبدلت إلى خيبة كبيرة، وكان لابد من مناقشة هذا فى اليوم التالى مع الأستاذ صلاح أبو سيف صاحب الرؤية السينمائية للعمل والمشارك فى كتابة المعالجة السينمائية التى اعترض عليها، فاختلفنا.. واختلفنا كثيراً.. وكان الحل الوحيد المتاح أمامنا هو عدم اتخاذ أى قرار وموقف بخصوص هذا الفيلم إلى حين الاطلاع على السيناريو والحوار فى شكله النهائى.. " .

إلا أن توفيق صالح عندما تسلم نسخة السيناريو والحوار بخط يد الأستاذ يوسف جوهر، وجدها لم تختلف كثيراً عن المعالجة التى اعترض عليها ورفض أبوسيف يوسف فكره سيناريو آخر أو جديد ومختلف، إلا أن الاجتماعات مع يوسف جوهر لم تقضى إلى شئ بعد أن كتب توفيق صالح ملاحظاته التفصيلية على كل مشهد ومقترحاته وهو الأمر الذى استحال معه الوصول إلى نقطة لقاء على مدار ثلاثة أسابيع جرت بشكل يومى، ولأن السيناريو - كما ذكر - كتبه يوسف جوهر فى ثمانية أشهر، فكان من الصعب على أبى سيف قبول مقترح توفيق صالح بكتابة سيناريو جديد حتى ولو تم فى شهرين!! مع الاستعانة باثنين من طلبة معهد السينما كمساعدين وهو ما أكدته ' أبو سيف لتوفيق " : " .. أنت الآن تريد تغيير وتعديل سيناريو موجود بالفعل إلى ما يرضى مزاجك.. فتحمل على الأقل أية مصاريف ناتجة من ذلك ثمناً لإرضاء غرورك... »

المسألة كانت واضحة عند أبى سيف - الذى يتحدث من منطلق السلطة الأعلى والمهيمن على مقاليد الهبة والمنح والعطاء، فاخياره للألفاظ " .. ما يرضى مزاجك.. " أو " .. ثمناً لإرضاء غرورك.. " ، فأبو سيف لا يتعامل مع زميل قدر تعامله مع منافس له، مخرج له رؤيته الخاصة وأفكاره وفلسفته التى يعتنقها، وإن اختلف عن كل الأسطوات الذين كانوا يتمرغون فى مال الميرى !!، فى الوقت التى كانت المؤسسة/ فيلمنتاج/ أبوسيف يعطى عرابيين هنا وهناك لأعمال لم تتم مثلاً!! ولم تنجز!! ووصل الأمر بالتهديد لسحب الفيلم الذى هو حسنة من أبى سيف!! وهو ما يؤكد توفيق صالح - الذى عرف ذلك بعد شهر من هذا الخلاف :- " .. أعطيت توفيق فرصة ليخرج فيلماً كنت سأخرجه أنا، وبدلاً من أن يشكرنى ويحفظ لى الجميل يشتمنى اليوم ويهيننى.. أنا لن أسامحه أبداً.. ولا أريد أية علاقة معه.. " .

(توفيق صالح - شهادته فى «ملفات السينما» العدد ١٦ - أكاديمية الفنون)
هكذا ذهبت بداية الثلاثية - التى اعتمدت حياة مصر السياسية والاجتماعية ومن خلال الأغاني والهنج والرنج والعوالم - إلى حسن الإمام، والذى أكمل المسيرة فيما

بعد بإخراج الجزء الثانى «قصر الشوق» - وهما من إنتاج القطاع العام - وعاد مع الجزء الثالث "السكرية" من إنتاج صبحى فرحات.

لكن تبقى ثلاثية نجيب محفوظ الراصدة لهذه الشريحة من المجتمع المصرى - قبل ثورة يوليو ١٩٥٩ وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ - بما فيها من تحولات وتنامى الوعى السياسى والوطنى والاندماج فى بوتقة صنع المستقبل.. صنع مصر الجديدة القادمة لامحالة، رغم أن الثلاثية تبدأ وتنتهى عند " أمينة "، الأم التى تنتظر الزوج السيد أحمد عبد الجواد، وتنتهى وهى تحتضر، هذه الأم التى تتميز بقدرة هائلة على التكيف والتجاوز بقدر هائل من الحب والعطاء بلا حدود، وعلى تقبل الآخرين على ما هم عليه لا على ما ينبغى أن يكونوا، وولاء لا حدود له لأسرتها ولدينها وللبادئها، ولكل من تحب، تتمتع بحاسة عملية تتيح لها المصالحة بين الواقع والمقال والاستيعاب لكل المتناقضات، ودون أن يترتب على ذلك أى اختلاف فى شخصيتها، وشخصية أمينة تتكامل مع أفعالها، علنها مع سرها، ومظهرها مع مخبرها...

(د. لطيفة الزيات/ «المرأة.. فى أدب نجيب محفوظ»/ الطليعة - العدد ٤ - السنة الحادية عشر/ أبريل ١٩٧٥)

ولكن الشخصيات الأخرى تشارك فى رسم صورة مصر الجديدة بداية من السيد أحمد عبد الجواد، العاكف على النساء والشراب ليلاً والمقيم الصلاة نهاراً، وهو عمود الأسرة ومحورها أيضاً ونموذج لهذا الرجل فى زمن لم يعرفه الكثيرون من أبناء الأجيال اللاحقة أو فهمى الطالب بكلية الحقوق، المحب لجارته مريم، والذى يقتل فى مظاهرات ١٩١٩ الابن الأكبر، وعائشة - الابنة المدللة/ الغندورة - بعد زواجهما تفقد زوجها الشاب وطفليها أثر ذلك لإصابته بالتيفود، ثم تعود فتفقد ابنتها الباقية وهى تضع مولودها الأول، أما ياسين ابن السيد أحمد عبد الجواد من زوجته الأولى، فهو يتنقل من زوجة إلى أخرى حتى يستقر فى أحضان زنوبة العوادة صبية العاملة زبيدة، وابنة اختها، وعشيقة السيد سابقاً، لكنها تتحول إلى زوجة مستقيمة، وأما محتشمة، بل لعلها أكثر سيدات الأسرة احتشاماً، ولا يجد كمال المحب للحياة.. سوى هذا التحول إلى رجل عاكف على كل شىء وأى شىء بعد أن فقد إيمانه وكفر بكل المقدسات السياسية والاجتماعية، بينما تجد خديجة - الابنة الكبرى - التى لاتزال تشاكس الحياة بنفس صلابتها، خاصة بعد أن ابتليت بأغرب ما يمكن أن يبتلى به إنسان فى هذا الزمان، إذ ألقى البوليس السياسى

القبض على ابنائها الشابين عبد المنعم شوكت وأحمد شوكت الأول بتهمة الانتماء إلى الإخوان المسلمين والثاني بتهمة الشيوعية.

(د. لطيفة الزيات/ «المرأة.. فى أدب نجيب محفوظ»/ «الطليلة» - العدد ٤ - أبريل ١٩٧٥).

هذه هى الثلاثية، شهاده أدبية رفيعة المستوى عن مصر الآتية من رحم الماضى القريب لنا والبعيد لآخرين، مصر القادمة من إرهابات العمل الوطنى والسياسى سنوات طويلة، رحلة نضالية حتى خرج هؤلاء الشباب الذى ربما كان من هذا الجيل الرابع وقام بثورة يوليو ١٩٥٢.

• الأفلام الشهيدة:

تعبير غريب، لكنه حقيقى، هناك أعمال قدمت وانتهت، قدمت واختفت، قدمت ولم تحظ بأى تقييم موضوعى أو فنى أو إشارة إليها الا فيما ندر، وربما كان البعض منها فى شكل موسمى، أو مناسبة ما أو دلالة وصورة لحظة تاريخية عابرة، وربما كانت نكسة ١٩٦٧ حاجز فى سبيل بعض هذه الأعمال وليست كلها - وربما كان أيضا - المستوى الفنى والتقنى والحرفى والموضوعى لم يكن على مستوى الحدث، لكنها أعمال شئنا أم لم نشأ هى راصدة لواقع الحال.

• «ثورة اليمن»:

كما قدم محمد سالم فيلم غنائى ضم العديد من نجوم الغناء فى مصر احتفاء بعودة جنودنا من اليمن الشقيق بعد مساندة ثورته قدم عاطف سالم عام ١٩٦٦ - فيلم «ثورة اليمن» فى قالب درامى تقليدى حاول فيه رصد واقع التخلف الذى كان يعيش فيه هذا البلد العربى سنوات ظلام من خلال شخصية الإمام أحمد، هذا الإمام الذى يرفض المتعلمين ويكرههم ولا يرغب فيهم، فهم عند تواجدهم فى اليمن السعيد يسببون المتاعب ويشجعون على بث روح السخط والتمرد والتآمر عليه، وهو اللاهى العايب الذى يهمله الحكم والجلوس على عرش من الدماء، وإن كان ضحايا المعركة رؤوسهم بنى وطنه - الذين يشكلون العصاة لحكمه، وعندما يجد هذا المتعلم/ العائد بعد سنوات طويلة إلى وطنه الكم الهائل من مظاهر الفقر الصادمة البادية فى أشكال الناس والشوارع والقرى القذرة غير الممهدة، فروض الولاء والطاعة تقدم فى القصر لهذا الإمام الذى وضع اليمن فى حالة تخلف مزرى، بل أعاده إلى العصور الوسطى من حيث الذل والطغيان، ولا أحد يفكر فى كيفية التخلص منه أو من

أسرته، وحذره الشديد من الجيش، وإخفاء الذخيرة حتى يصبح السلاح لا قيمة له. فى الوقت الذى يسعى ابن الإمام فى كيفية أن يرث العرش ولو كان عن طريق التخلص من والده بقتله مسموما وينصب نفسه على عرش البلاد إماماً جديداً، أطلق على نفسه سيف الإسلام بدر، ليصبح أكثر شراسة، وأشد استبداداً من أبيه. وحتى يقوم الجيش بحركته للتخلص من عهد العبودية والذل، وإنقاذ اليمن من الهلاك، وتنجح الثورة.

• «أغنية على الممر»:

".. هو أول إنتاج حقيقى لجماعة السينما الجديدة التى لا تملك شيئاً على الإطلاق غير حماس وموهبة أعضائها ورغبتهم الجادة فى صنع سينما مصرية مختلفة.. (سامى السلامونى/ «مجلة الإذاعة والتلفزيون»/ ٢٠ - ١١ - ١٩٧١)

«جماعة السينما الجديدة»، الفصيلة التى حاولت الخروج عن الخط - خط السينما التجارية -، ومحاولة إتاحة الفرصة نحو ميلاد سينما مصرية مغايرة ومختلفة وجديدة، فهى تجمعت بهدف تحريك المياه الراكدة، ودفع مياه جديدة، ووضع نظام مشاركة إنتاجية بين الجماعة ومؤسسة السينما - كانت مشاركة «أغنية على الممر» - لعلى عبد الخالق إحداها، والفيلم نص مسرحى تحول إلى عمل سينمائى تدور أحداثه حول نكسة ١٩٦٧، وما تلاها فى إحدى الوحدات العسكرية المصرية التى تجد نفسها فى مواجهة العدو، وفى نفس الوقت عليها أن تحمى أرض الوطن عند منطقة عسكرية ما، كم منطقة الممرات، وفى رحلة المواجهة العسكرية، هناك مواجهة أخرى اجتماعية/ سياسية/ فكرية لهؤلاء الجنود المصريين الخمسة، وكيف لهم المواجهة والصمود والاستمساك بالأرض والدفاع عنها، وأن المقاومة لم تنكسر ولا يزال يتدفق دماء الوطن داخل عروق هؤلاء البشر، رغم إغراءات العدو، ولكنهم فى النهاية هم أبناء مصر جاؤا من بيئات مختلفة ومن وسط أجواء فاسدة، لكن عليهم دفع الثمن مهما كلفهم ذلك من أرواحهم واحداً وراء الآخر، والصمود حتى النهاية.

".. أغنية على الممر.. لعلى عبد الخالق.. هو أول اقتحام للسينما المصرية لهزيمة ١٩٦٧، مع محاولة ردها إلى أسبابها الاجتماعية من خلال العودة إلى ماضى هؤلاء الجنود الخمسة، وأصولهم الاجتماعية التى تكشف من خلالها بعض مواقع الفساد فى مجتمعنا.."

(سامى السلامونى/ «نشرة نادى سينما القاهرة»/ السنة السادسة - النصف الأول - العدد ٤ - ٣١ / ١ / ١٩٧٣).

ليس هذا فحسب بل هو فيلما هاما فى تاريخ السينما المصرية ليس لأنه تناول الحدث الأهم فى حياتنا العسكرية رغم تواضع إمكانياته المادية، لكنه فتح الباب لمجموعة شباب متحمس وتجربة شابة وأيام مجيدة تجمع سينمائى شبيه بالتجمعات الشبابية التى كانت تحدث فى بلدان أخرى عديدة وكنا نقرأ عنها وتبهرنا، وهى ليست على مستوى حرفية بل بتكوينات نقدية أخرى مغايرة.

• «الظلال فى الجانب الآخر»:

هو ثان فيلم من إنتاج جماعة السينما الجديدة بالمشاركة مع المؤسسة العامة للسينما، فهو حدث مدنى آخر يدور فى القاهرة حيث التعبير عن الواقع المصرى المعاصر بنماذج الشبابية المختلفة، بما فيهم النموذج العربى، حيث الحيرة.. والضياغ، والعيشة اللاهية، غير عابئين بشيء أوقات فراغ قاتلة.. ثرثرة.. جنس، شباب غير منتج يجيد فن التفاهات طبيعة مرحلة، فهم لا مرشد ولا دليل لهم، أغراب داخل ذاتهم، لا منتمين ولا شيء حقيقى يعيد الاتزان لحياتهم.

زمن الأحداث قبل نكسة يونيو ١٩٦٧ بقليل والفترة التى واكبتها، بين عبث الحوارات والسخرية والتعاطف مع دلالات تافهة، ومن يتابع أمور الوطن السياسيه وقضاياها ومن وجد فى مخاطبة المجتمع الدولى فى تصفية اللاجئين الفلسطينيين وطلب المساعدة ليس فقط من وكالة غوث اللاجئين، بل من كل المناضلين الشرفاء فى العالم، وحق المقاومة المشروع للفدائيين، ومن ينقض القيم السائدة أو كل القيم، ومن ينتقض عن كل ما هو تقليدى/ قديم، وكل ما هو كلاسيكى أو متوارث فى القلب.. والوجدان العربى الممزق، حيث من أمن بأن القضية الفلسطينية لب الصراع العربى/ الصهيونى، لكنه لابد من تفجير ذلك فى إطار الصراعات المتفجرة فى العالم من حولنا، لكن النهاية – نحن – إلى أين؟ وكيفية إيجاد الطريق إلى الوجود والتواجد تحت الشمس؟!

الظلال..فيلم جاء بشكل – أيضا – مختلف ومغاير فى أسلوب ما يطرح، ونوعية أفكاره التى حاول غالب شعث أن ينميها ويتبنى وجهات نظر مجموعة الشباب وتحاول طرح التساؤلات التى كانت تعترى صدورهم فى هذا الزمن الفاصل، والحياة الرتيبة التى لا معنى لها، وحالة اللامبالاة والضياغ والفتور الذى اكتنف طبيعة الحياة الشبابية زمنًا، لكنه كان هاماً فى أن يطرح هذا الجديد بصيغة سينمائية مختلفة، بعيدة عن سينما اللعب الجاهزة القوالب.

.. الضلال فيلم يؤكد من جديد أن السينما المصرية تملك من المواهب الكثير، وتستطيع بهم أن تتجاوز الواقع المتخلف الذي نعرفه، بل وأن تساهم فى حركة تطور الفن السينمائى فى العالم..".

(سمير فريد/ «الجمهورية» القاهرة/ ١٩٧٥/١/٤)

• الناس والنيل:

ربما كان الإنتاج المشترك صيغة غير معروفة بشكلها الحالى، فالمفهوم لم يكن واضحاً بمعناه المتعارف عليه اليوم، ففي الفترة من منتصف الأربعينيات وحتى منتصف الستينيات من القرن الماضى لم تنتج سوى ٤ أفلام بالتعاون مع شركات مصرية وأخرى أوروبية منها:

- أرض النيل إخراج: عبد الفتاح حسن- ١٩٤٦

- الصقر إخراج: صلاح أبو سيف- ١٩٥٠

- غرام فى الصحراء إخراج: ليون كليموفسكى وجيانى فيرنوتشو - ١٩٥٩

- حدث فى مصر إخراج: سيف الدين شوكت- ١٩٦٣

(سمير فريد - «فصول من تاريخ السينما المصرية» - مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢)

ومع تواجد «شركة كوبرو فيلم للإنتاج المشترك» (قطاع عام) قدم مجموعة أعمال لا ترقى إلى المستوى الفنى المنشود، ولكنها اعتمدت على سحر الشرق وقدمت أعمال بصيغة فلكلورية أقرب إلى كروت البستال/ السياحية.

- كريم ابن الشيخ إخراج: ماريوكوستا- ١٩٦٤

- ابن كليوباترا إخراج: فيرناندو بالدى- ١٩٦٥

- ابتسامة أبو الهول إخراج: دتشيو تيسارى- ١٩٦٦

- قاهر الأطلنيس إخراج: الفونسويريشيا- ١٩٦٦

- فارس الصحراء إخراج: اوزنالدو شيسفترانى- ١٩٦٦

- كيف تسرق القنبلة الذرية إخراج: لوتشيانو فوتشى- ١٩٦٨

- أبو الهول الزجاجى إخراج: لويجى سكاتينى- ١٩٦٨

- حب وسلاح إخراج: باولو هوش- ١٩٦٨

- قبلة خطره إخراج: اومبرتو لنيزى- ١٩٦٨

- نار على الجليد إخراج: ماريو جورى- ١٩٦٨

(نفس المصدر السابق)

وهى أعمال تمت مع شركات فى الغالب إيطالية، إلى جانب هذا هناك مجموعة خدمات إنتاجية قدمت إلى مجموعة أفلام أخرى.. الإنجيل/ كليوباترا/ بحار جبل طارق/ مطاردة الثعلب/ حب فى الهند/ الخرطوم - فرعون.

«الناس والنيل».. ملحمة تسجيل وبناء السد العالى.. قصة مجموعة من العاملين الذين يذهبون إلى أسوان من أجل إسعاد الملايين، بعد أن كانت أسوان هى المنفى الإجبارى فى المعتقد المصرى، أصبحت أسوان رمزا للصدقة العربية السوفيتية، ورسالة للمستقبل والعمران التى بدأت فى تحضر مصر الحديثة، حول مجموعة علاقات بين المصريين والخبراء الروس الذين قدموا من أجل توثيق التعاون والصدقة، وبناء السد العالى عبر ملحمة تحويل مجرى النيل وبناء الأنفاق والمتاعب والمشكلات التى كانت تنتظر هؤلاء، حيث ينتصر الحب والعمل فى النهاية، ويشكلون ملحمة تذيب الفوارق الفكرية والعادات البليدة، وتبقى الصداقة والمودة وتنتصر الإنسانية.

الفيلم الذى تم إنتاجه بين مؤسستين حكوميتين فى مصر والاتحاد السوفيتى يعتمد على حوادث حقيقية لأبطال عاشوا فى السد العالى، تشكل حياة الناس التى تنامت وهم بينون المشروع العظيم، مصريين وروس، أربع حكايات أبطالها مختلفون فى تفكيرهم، والسد الذى يربط هذه القصص مع العودة فى حكاية منهم إلى ليننجراد.

السد العالى هو الحدث الهام والعظيم فى حياة ومستقبل مصر وأثره اجتماعياً ونفسياً فى هؤلاء الذين ساهموا فى بنائه، «الناس والنيل» تم إخراجها مرتين عامى ١٩٦٨ / ١٩٧٢ بواسطة يوسف شاهين بنفس العنوان، وعند عرضه فى مصر عام ١٩٦٨ .. هاجمه أغلب النقاد والسينمائيين وموظفى القطاع العام فى السينما واعتبروه إهانة لمصر والمصريين، فتمت كتابة سيناريو جديد وأعيد إخراجها بفريقين مختلفين من الممثلين مع الاستعانة بمشاهد كثيرة من الفيلم الأول، وعرض الفيلم الثانى بنفس العنوان عام ١٩٧٢، ولكن يوسف شاهين احتفظ بالنسخة الوحيدة من الفيلم الأول، وأرسلها إلى سينماتيك باريس، وقام بعمل نيجاتيف من النسخة عام ١٩٩٩، وأطلق عليه اسم «الناس والحياة» وعرض فى فرنسا فقط.

(سمير فريد/ «فصول من تاريخ السينما المصرية»/ مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢)

وطبيعة الحال اختفى هذا الشريط والشرائط الأخرى بموت صاحب المشروع ومهندساه ومؤمم قناة السويس الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، وأصبح الفيلم أسير العلب الصدئة.

• الغمز واللمز.. ونقد التجربة الناصرية:

لأنها - أى ثورة يوليو ١٩٥٢ - كانت ثورة بيضاء بلا دماء، لم تحاول أن تصفى أعدائها بالكامل تصفية دموية، بل تركتهم من خلال مبادئ ليبرالية كانت تتمتع بها في البداية، وهو الأمر الذى جعل البعض منهم يعتقد أنهم - رجال الثورة - ضعفاء، فتواروا حتى يحين الميعاد للانقضاء. وبعضهم رصد التجربة وقام بتحليلها، وآخرون حاولوا الخلاص منها فى الوقت المناسب، وقد كانت أزمة نكسة ١٩٦٧ بقدر ما كانت إعادة بناء القوات المسلحة ومحاولة استرداد الأرض الضائعة، بقدر ظهور من يدعى مناقشة الذات ونقدها.

فى هذا الإطار ظهرت أعمال أدبية رفيعة المستوى راصدة المتغيرات التى صاحبت التجربة المصرية فى سنواتها الأولى، خاصة من خلال أعمال نجيب محفوظ ورائعته "ميرamar"، التى وجد فيها البعض ضالته المنشودة للقفز على الثورة والنيل منها لانحيازها ناحية الطبقات الدنيا والمطحونة، وضرب إسفين فى كل الإنجازات التى تحققت.

الفيلم لم يتجاوز غلاف الشخصيات، وتحولت طبيعة العلاقات بين شخصياته إلى أحداث أقل ما توصف بالسذاجة.. فاقدة المنطق والدالة، واكتفى بهذا التهريج والنكات الزاعقة، التى يكون محورها وهو يلقيها عميل السراى القديم والوزير الدائم فى الحكومات الموالية للإنجليز قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، ألا وهو "طلبه مرزوق"، حيث يحوله صانع الفيلم إلى بطل عصرى ينتقد انتهازية الاتحاد الاشتراكى وبطله النموذج "سرحان البحيرى" ويسخر منه ويثير المتفرج نحوه، هو رؤية لتشويه البناء الفكرى لمضمون الرواية ذاتها ولحساب قوى كانت تنتظر سقوط قيادة العسكر بشكل كامل، بينما قامت الرواية بإدانة هذا الطابور الخامس المتواجد بيننا.

مع ذلك سمح النظام بإنتاج هذا العمل وعرض فى إطار ما سمي بنقد الذات، وقيل من أجل امتصاص غضب الجماهير بعد حرب ١٩٦٧، لكنها كانت محاولة لجس نبض هذا الجالس على كرسى الحكم فى ذلك الوقت العصيب ومحاولة توجيه انتقادات عنيفة له ولنظامه، وفى نفس الوقت رفعوا بعض الركाम عن جيف الرجعية الموجودة، والتى تعيش انتظاراً لضرب التجربة بكل ما أوتوا من أحقاد وضغائن وكراهية تمثلت فى مدح الماضى البعيد بينما تكيل للحاضر.

".. إن كمال الشيخ بدأ من «ميرamar» نوعاً آخر من المقامرة الفكرية.. بعد عجزه أو ربما رفضه للمغامرة السينمائية - أى فى أسلوبه نفسه كمخرج - فهو يتوقف عن



لقطة من فيلم «ميرامار» إخراج: كمال الشيخ ١٩٦٨

وضع خبرته التكنيكية في لون واحد قريب من الموضوعات البوليسية ويحاول في مرحلته الجديدة أن يعالج قضايا أكثر موضوعية وأكثر ارتباطاً بحياتنا، ولا أحد يدري لماذا كانت نقطة التحول هذه كانت نوع من المفاجأة أو نوع (البقعة الواعية) سياسياً، أو أن بذورها كانت مخترنة في أعماق الفنان حتى فجرتها ظروف بلادنا الأخيرة التي غيرتنا جميعاً من الداخل على الأقل أو أن هذا التغير في منهج كمال

الشيخ الفكري مرتبط فقط بالنصوص التي يعالجها.. بمعنى أن دور الصدفة هنا يصبح أكبر من دور الاختيار؟ ولكن أليس قبول كمال الشيخ نفسه لهذه النصوص نوعاً من الاختيار أيضاً..".

(سامى السلامونى/ مجلة «الكواكب» - ١٩٧٠/٣/٢٤)

حقيقى.. توصيف الصديق الناقد الراحل سامى السلامونى، كان هاماً جداً وفى غاية الدقة ويحمل بعد نظر فى مسيرة حياة هذا الفنان، ذلك أن كمال الشيخ غير كل اتجاهاته وقبل نوعية وجددها مناسبة وملاتمة لأفكاره ومعتقداته ورؤياها السياسية التى لم يفصح عنها مطلقاً، بل قدمها عبر إنتاجات فنية أخرى أضاف فيها هذا البعد الانتقادي والغمز واللمز، وسماحة النظام فى ترك الأبواب مواربة واستمر نحو هدف مرسوم فى مخيلته.

فهو يعود ويقدم نموذجاً أو صورة من قريب لعمل هام قدمه فتحى غانم.. «الرجل الذى فقد ظله»، وهذا الصحفى الانتهازى.. المتسلق.. رفيع المستوى، الضارب بكل القيم والأعراف، والمضحى بحياته وظروفه الاجتماعية الضاغطة كى يصعد السلم الاجتماعى، ويصبح من وجهاء وأعلام طبقة، وهو ابن البيئة التعسة والمقهورة اجتماعياً لتدنى هذا المستوى، وحلم الصعود الأكبر والأشهر والترقى والانتساب لما هو طامح اليه مهما كلفه ذلك من إذلال وضرب قوى اجتماعية قريبة منه ولا مانع لديه فى أن يكون همزة وصل بين رجالات الصحافة والسياسة حتى ولو عن طريق أن يدلى بشهادات ضد هؤلاء أو تلك للبوليس السياسى والرمز واضح، الأحداث تدور قبل ثورة يوليو ١٩٥٢.

عندما حاول كمال الشيخ الاقتراب من الواقع المعاصر ذهب إلى قصة إبراهيم البعثى " سبع مداخل للقاهرة ".. التى تحولت إلى فيلم سينمائى تحت اسم «المخربون» حيث مصر الحديثة بطقتها فى العمارة على مستوى البناء، وطقتها فى بناء الشخصيات على مستوى المجتمع، لكن هذه الدولة الحديثة بمبانيها ورجالها فاسدين، لا أمل فيهم، فالبناء لم يقم على أصول ثابتة بل قام من خلال الغش والخداع والرشوة، بناء هش لاقيمة فيه، فهو يأخذ الجانب المظهرى، لكن فى حقيقة الأمر المسألة أعقد من ذلك بكثير فالكل موصوم بالخيانة والضرب من الخلف، والغش والرشوة والكل متورط، والجناة كل الانتهازيين الذين ساهم النظام فى دعمهم وبناء دولتهم الهشة، والتى مهما حدث لها من تميز وأشكال براق أو جاذبة، فهى إلى زوال، فالمخربون المجتمع ككل، حاكم ومحكوم، هم الذين سوف يدمرون

هذا البناء الذى تركه الأجداد من زمن بعيد - قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ - أما البناء الحديث، فعليه العوض !

عن قصة جمال حماد " .. غروب وشروق .. " ، يتناول كمال الشيخ شخصية عزمى باشا رئيس دائرة البوليس السياسى - قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ - الذى يحكم المحروسة بالحديد والنار، فبعد إخماد حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ يجد نفسه مطمئناً لموقفه وسيطرته على مقدرات البلاد، وأنه ليس هناك أى خطر آت، ففى قصره المنيف مع وحيدته المطلقة، يعيش داخل سجنه الجميل، الفراغ القاتل والحياة التافهة والفساد الأخلاقى والاجتماعى والسياسى يدور فى إطار هذا القصر/ مصر وشخصياتها، ولاهم لديه سوى البحث عن ضحايا جدد من أجل الحفاظ على استقرار واستتباب النظام وأركانه والاستحواذ على الرضا السامى، بين طغيان وبطش وتعذيب الوطن فى شبابه المعتقل، وتغريب وانعزال ساكن القصر وابنته، لكن الفيلم حاول أن يقدم صورة كاشفة وفاضحة لدور البوليس السياسى ومديره الذى يفرض إرهابه على قوى الشعب قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، وأن البلد التى يديرها عزمى باشا هى محور الاهتمام ولب أفكاره التى تشغله طوال الأربعة والعشرين ساعة يومياً، وهذه الإشارات تأتى من خلال الجمل الحوارية، وليست عن طريق الخطابة الزاعقة والرنانة، لكنها محاولة لنقد الذات من خلال كشف هذه القوة التى لاتزال تعمل وإن اختلفت المسميات بعد ذلك.

" .. إن كاتب السيناريو رأفت الميهى، هو الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم، ولكننا رغم حماسنا له يجب أن نقول بحذر شديد أيضاً أنه لم يصنع معجزة .. ولكنه فقط وبالتحديد كتب سيناريو ممتاز بمفهومه التقليدى للسيناريو .. بمعنى أنه يعطينا عملاً متماسكاً تماماً درامياً .. وشخصيات مدروسة جيداً تتحرك فى ظروف مدروسة بحيث تبدو تصرفاتها وسلوكها كلها منطقياً ومبررة .. " .

(سامى السلامونى/ مجلة «الكواكب» - ١٩٧٠/٣/٢٤)

وصدق مرة أخرى سامى السلامونى عندما راهن على اختيارات كمال الشيخ الفكرية خلال هذه المرحلة، التى قدم فيها بعض الأعمال من وجهة نظره تعالج قضايا الوطن فى ساعته وتاريخه، وانتقاده الموضوعات التى ارتبطت بما لديه من فكر وميول تجاه ماحدث ويحدث فوق أرض الواقع، ونعتقد أن هذه الأعمال ما كان يمكن لها ان يتم إنتاجها فى ظل سينما القطاع الخاص ، وأن سينما القطاع العام - رغم عدم وجود لجان فكرية تقيم مايطرح مع أوضد النظام - سمحت بإنتاج هذه



لقطة من فيلم «غرب وشرق» إخراج: كمال الشيخ ١٩٧١

الأعمال كشكل ليبرالى أكبر من خلال قدرته على استيعاب كل القوى والاتجاهات التى تؤمن بأن مايقدم هدفه فى النهاية هو خدمة هذا الوطن مصر، وعلى الآخرين تقييم التجربة.

• القهر الاجتماعى والسياسى:

الاحتقان الاجتماعى والسياسى، جملة لم تكن فى مفردات الكلام فى الأربعينيات أو من القرن الماضى، لكن هناك بعض من كتاب مصر العظام كانت لديهم من الشفافية ووضوح الرؤية واستشراف الواقع ومقدماته، نجيب محفوظ واحد من هؤلاء الكبار الذى يعد ورقة شفافة كاشفه بطريقة ميكروسكوبية ماحدث ويحدث فى آتون المجتمع المصرى وتحولاته فى كل الاتجاهات وفى ذات الوقت يشرح الحالة النفسية لأبطاله، ويحركهم فى حركة دائمة ربما بعضها إيجابى وآخر سلبى، ولكنه مدرك إلى أى مدى - هو يطلق شخصياته فى إطار خياله المرسوم باتجاهاته الفكرية المسبقة، لكنه لم يجور على شخصية دون أخرى، فهو يعطى كل تركيبة حقها.

ربما كانت الفترة ما بين الحربين الكبار (الأولى والثانية) خلية نشطة لمصر التي يتقاذف من حممها السياسية تيارات ومذاهب مختلفة، كانت تعمل في داخلها، ونجيب محفوظ - وهى أحد أهم مميزاته - راصداً تلك الحركات وهذه المذاهب والتيارات التي ضربت طبقات مصر من أدناها إلى أقصاها حيث البورجوازية المصرية الطالعة/ الجديدة خاصة فيما أطلق عليها " القاهرة الجديدة " - التي صاغها سينمائياً صلاح أبو سيف تحت اسم " القاهرة ٣٠ ".

إذن الأفكار الثورية والدعوة إلى الاشتراكية ينبرى لها في شخصية طه الذي لا يؤمن بهذا فحسب، بل أيضاً بالعلم طريقاً لتحقيق دعواه، بينما زميله محجوب عبد الدايم " طظ " وتركيبته الاجتماعية المعقدة والذي عليه أن يكمل تعليمه ويصبح قادراً في مجتمع هذه المدينة حتى لو تسلق أسوارها عبر الانتهازية محاولاً التخلص من الفقر الذي طال كل حياته الأولى، وضرب القيم والأخلاقيات والأعراف، وصار مسلوب الإرادة في تحقيق حياته دون تلك الوصولية التي صارت منهاجاً أو في مواجهة زميله طه بقوة إرادته وحافزه نحو الإيجابية وقدراته وثقته في مستقبل أفضل، وأن التغيير قادم لا محالة.

بين الصعود الطبقي/ الانتهازي، والتواصل الفكري، يلعب أبو سيف في منطقة الرمز - ويواجه ستينيات القرن الماضي من خلال هذه الصيغة السينمائية - حيث أيضاً الرهان على الحبيبة/ إحسان، التي وجدت في طه، الأمل والمستقبل الذي يمكن أن ينشلها من الضياع والفقر وشظفة العيش، لكنها تباع في لحظة تاريخية وتصبح خلية/ عشيقة لقاسم بك، الذي كافأ مخدمه في الوزارة، وعقد قرانه عليها كستار وغطاء لدخوله وخروجه وتأمين مستقبل له شكل آخر ومختلف لهذا البورجوازي الصغير محجوب(طظ)، وأهل إحسان التي وجدت نفسها مبيعة في سوق نخاسة من أجل البقاء وحياة أسرتهما.

هذه المعضلة الاجتماعية وصراعات الفقر والقهر والعوز والحاجة، كانت مبررات تواجد الشريحة الكبرى في هذه القاهرة الجديدة، ضاع بين أن يكون بشكل انتهازي أو سياسى، وبين أن يعيش أفقاً يلعب على كل الحبال حتى ولو كان الشرف هو آخر خطوط التماس التي تبقى للإنسان ولكرامته، وعلى الطبيعة الانطلاق نحو تعديل الواقع حتى ولو دفعوا الثمن من حياتهم في سبيل كسر قيود هذا القهر الذي يلف أرجاء الوطن، حيث شكل القصر مع الإنجليز قطاع ضاغط على قوى الشعب مستخدمين سطوة الإقطاع وتسلطه عبر ترسانة من القوانين المقيدة للحريات.



لقطة من فيلم «القاهرة ٣٠»، إخراج: صلاح أبو سيف ١٩٦٦

.. إن صلاح أبوسيف لم يكن أكثر الذين حاولوا وصمدوا فقط بل إنه كان أيضاً - بحكم تكوينه الخاص في بداياته الأولى فكرياً واجتماعياً - أكثر مخرجينا وعياً سياسياً وقدرة على الفهم والتحليل لعلاقات القوى في المجتمع المصري، منذ الثلاثينيات، حتى وضع يديه على أسس التفاوت الاجتماعي طبقياً واقتصادياً، وبالتالي على أسس الفساد والبهوس والاستغلال في مجتمع متفسخ يحكمه ثلاثي القصر والإقطاع والاحتلال الإنجليزي..".

(سامي السلاموني /مجلة «فن»/ العدد ٢١ - السنة ٢ - ٣/٩/١٩٩٠)

هكذا يفجر أبو سيف أبطاله ويطلقهم في قاهرته الثلاثينية، بينما هي لاتزال موجودة تتحرك بيننا عبر العصور المختلفة، وأنها نماذج من الممكن أن تصادفها في أي زمان، فمن أنهكه الفقر والحقْد وحطم كل أخلاقياته وصار قواداً مفعماً بالمرارة ومستعداً لصنع أي شيء وسط هذا الصراع الوحشي الفاسد موجود، وهذا المؤمن بنظرياته ومبادئه وتطلعاته لازال بيننا، ومن صار نموذجاً للفساد ويجيد أصول اللعبة في دهاليز الحكم موجوداً، فالقاهرة لاتزال ولن تختفي من الوجود.

• الخوف ياكل الروح:

في الوقت الذي كانت مصر تمر فيه بحالة من الغليان من هؤلاء الذين وضعوا الشعب المصري في رهان حول المستقبل بعد الوصول إلى جدار نكسة ١٩٦٧ - على



لقطة من فيلم «ليل وقضبان» إخراج: أشرف فهمي ١٩٧٢

المستوى العسكرى والمدنى - وإحساس الشعب أن المكتسبات التي حصدها في السنوات التي تلت ثورة يوليو ١٩٥٢ بدأت تضرب في الصميم من بعض القوى الداخلية، وأيضاً عبر ضربة عسكرية حاولت إجهاض التجربة المصرية ووقف عجلة التنمية بها، وخروج الشعب - يرفض الهزيمة وخروج قائده معتزلاً الحياة السياسية - في ٩، ١٠ يونيو ١٩٦٧، وتتطالب بعودته وإعادة هيكلة الدولة من جديد، وإسقاط من تسببوا في ذلك، وبناء الجيش مرة ثانية لمواجهة العدو، وإعادة الاستقرار إلى الجبهة الداخلية لموازنة ما هو قادم قريب من عمل عسكرى، وفي هذا الإطار بدا أن هناك نوع من المواجهة وتطهير الداخل والعمل لصالح حسابات مستقبل الوطن، وصدور بيان ٢٠ مارس ١٩٦٨ "معالم على الطريق"، طريق المجتمع المدنى وما حدث فيه من خلل وكيفية التصدى لمعالجة هذه الوضعية، وبناء حياة ديمقراطية والقضاء على مراكز القوى بعد إزالة آثار العدوان.

بدا أننا في بداية منعطف إصلاحى من أجل أبناء شعب مصر (المجتمع المدنى والعسكرى) الذين وضعوا أنفسهم في خدمة الثورة المباركة التي أنصفت السواد

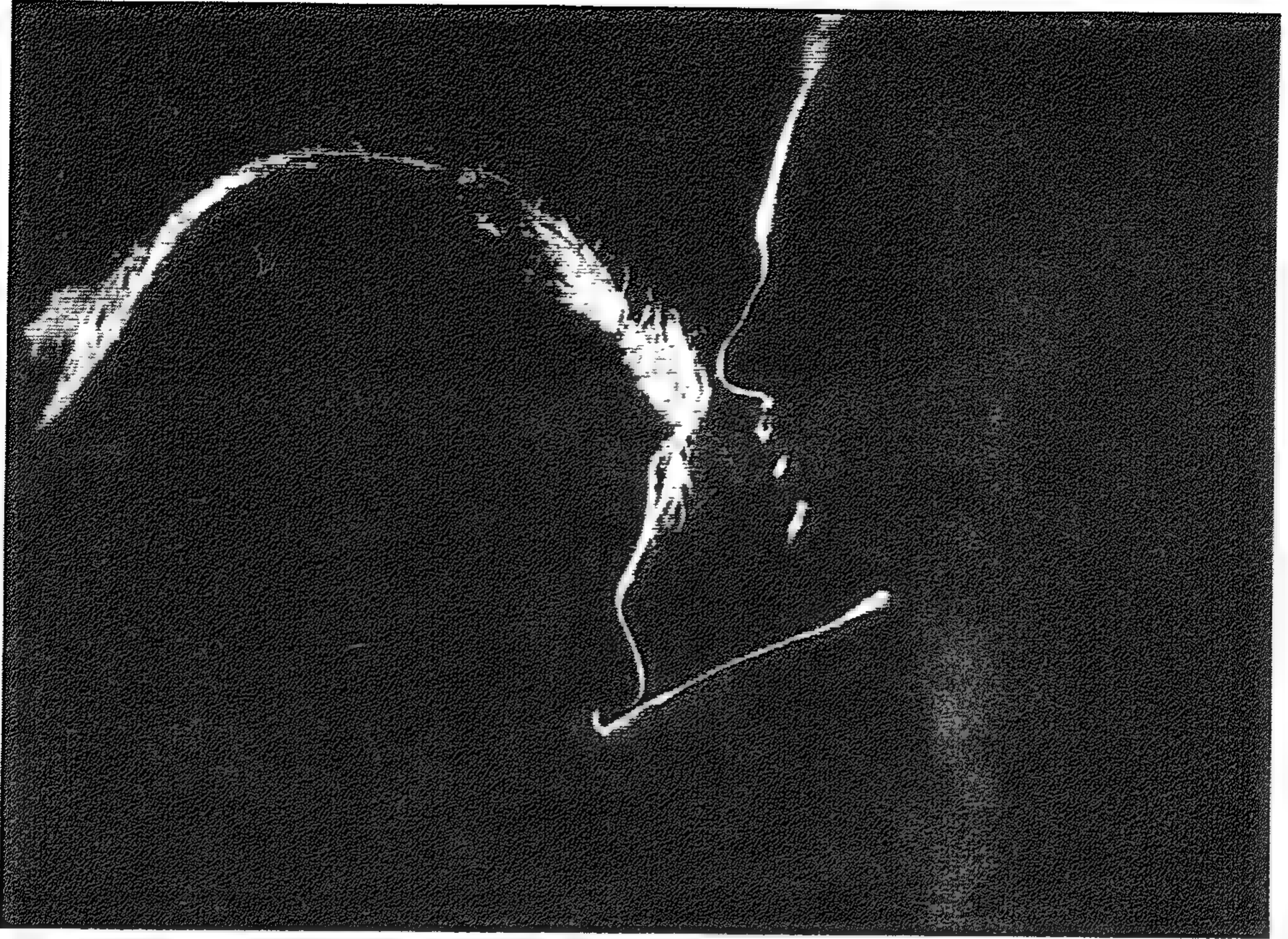
الأعظم منهم، والانفراجة التي ظهرت عبر السماح بتواجد مساحة من حرية التعبير في المجالات الثقافية المختلفة - حتى ولو كان الرمز أحد قواعد اللعبة - ربما كانت السينما لعبته على استحياء لكنها انفراجة ديمقراطية بشكل أو بآخر.

في هذا الإطار، وقبل تصفية القطاع العام السينمائي، وبعد تجربة أشرف فهمي في ثلث فيلم " صور ممنوعة " مع مذكور ثابت ومحمد عبد العزيز، أخذ أشرف فهمي فرصة كبيرة لإطلاق بعض الهواجس الدفينة التي عانى منها الشعب المصري خلال حكم وسلطة الدولة البوليسية سنوات ما قبل النكسة ١٩٦٧، وإن كانت الأحداث تطل علينا من بداية الأربعينيات من القرن الماضي، حيث دولة العنف والخوف والقسوة والتسلط والقهر الإنساني على المستوى الاجتماعي والسياسي، وتلك السادية والوحشية التي ارتسمت في طبيعة التعامل بين هؤلاء السادة وعبيدهم، بين عليّة القوم وخدمهم، بين هذا الظابط الكبير وهؤلاء الشواذ من المساعدين، وتلك الزمرة المقهورة في المعتقل البعيد بما فيه من قمع متفشى في أرجاء المكان المعزول من كل السمات الإنسانية في أجواء مظلمة رطبة.. عفنة.. لاحياة في هذا العالم الكئيب، فالسجان والمساجين في سجن كبير والخوف يأكل الروح، روحهم، " ليل وقضبان " ..الغلظة واللاأدمية.. الظلم والعذاب غير المحدود، وتلك الألعاب القمعية، واللذة في تناولها بهذا الشكل السادي ومحاولة محاكاة لنظام استخدمت فيه السلطة البوليسية - طريقة تمت توريثها داخل نظام المؤسسة البوليسية ألا وهو قلم أو دائرة البوليس السياسي الذي كان يبطش بكل من تسول له نفسه في العداء للقصر، أو الإنجليز أو رجالات الحكم - فهم أعداء لمصر !!نجح أشرف فهمي / مصطفى محرم في تقديم صورة لعبت دوراً بالغاً خاصة الإسقاط والرمز في نقد النظام، وسمح النظام بعرض ذلك في إطار تقديم شكل للحياة الديمقراطية.

«ليل وقضبان».. أحد العلامات الهامة في تاريخ السينما العالمية وهو درة قائمة أفلام مخرجه، يقف بينها شامخاً بينائه الكلاسيكي ومعماراه السينمائي الرصين.. " (على أبو شادي / «كلاسيكيات السينما المصرية»/ «كتابات نقدية» - الهيئة العامة لقصور الثقافة/ يناير ١٩٩٤)

• سمان وخريف القاهرة على شاطئ الإسكندرية:

يقف عيسى الدباغ يندب الماضي الثوري له، وهو الذي شارك في إرهابات مقدمات وجذور ثورة يوليو ١٩٥٢، وهو أحد الذين قامت الثورة بتطهيرهم، فخرج



لقطة من فيلم «السمان والخريف» إخراج: حسام الدين مصطفى ١٩٦٧

مهرولا إلى مدينة بعيدة، ذهب إليها وهو مكدود الحيل والجهد ومشوش الفكر، فهو رغم انتمائه المذهبي الوفدي، لكنه كان مع الثورة، مع ذلك وجد نفسه مثل هذا الطائر الذى يهاجر أرضه الرطبة/ الموسم الشتوى البارد والنزوح من شمال المتوسط إلى جنوبه، وهكذا عيسى الدباغ بعد رحلته الطويلة الشاقة فى القاهرة يسقط فى شباك الإسكندرية، ولا مخرج من هذه الشباك، فالهزيمة لا محالة، والنفس منقطعة الأنفاس.. والأفكار مشتتة.

"السمان والخريف " أحد أهم الأعمال التى تناولت ثورة يوليو ١٩٥٢ من خلال شخصية وفدية خرجت فى إطار التطهير، وهو نموذج يمثل قطاع كبير لبعض الناس كانت الثورة أحد أحلامهم، لكنها عصفت بهم، شأنه فى ذلك شأن العديد من الذين كانوا يستفيدون من نظام ما قبل ٢٢ يوليو ١٩٥٢، هؤلاء الانتهازيون والمتسلقون وأصحاب المصالح، لكنه لم يكن يتخيل أن يكون خارج النظام الجديد.

فى الإسكندرية يسقط بين أحضان القاهرة ريرى التى تعيد إليه بعض من توازنه على المستوى النفسى والعاطفى، وبالتالي الحياتى، لكنه يطردها من جنته عندما

يعلم أنها وجدت نفسها وأحبته دون مقابل وبالتالي صارت حاملاً، «السمان والخريف» تأملات فلسفية لحالة شعورية هامة لبعض رجالات ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، ومدى حالة الإحباط والهزيمة التي تواجههم في منعطف حياتهم، في هذا الخريف.. والفراغ السياسي أولاً.. والعاطفي ثانياً، وعدم الإيمان بكل ما حوله بكل ما خول له من علاقات اجتماعية ذهبت إلى مصالحها الخاصة، رغم أنه كان رجلاً وفدياً وموظفاً كبيراً يشار إليه، لكنه سقط مثل آخرين، فكانت تلك الحالة من الضياع وخيبة الأمل في تلك الأجواء الباردة والمشاعر الجافة المتبلدة والخواء العاطفي والإنساني.. فالهزيمة من الداخل شديدة وقوية لابتعاد كل الأحباء بعيداً عنه، وانضمامهم إلى الجانب الآخر.

".. تبدو ريرى المومس أكثر شخصيات النص أصالة، وتتضاءل إلى جانبها سلوى خطيبة عيسى الأولى، والتي تدير عنه بمجرد أن يدير عليها الزمان وتتزوج حسن ابن عمه الذي يقبل عليه الزمان - كما تتضاءل إلى جانب ريرى.. قدرية زوجة عيسى الدباغ وأمها اللتان تخططان لاصطياد عيسى زوجاً، وللإبقاء عليه كمفارقة حقيقية.. هي أن عيسى الوفدى السابق والموظف البارز في عهد الوفد، يحمل بذور السقوط، ويرى المومس تحمل بذور السمو، وعيسى السياسي البارز في عهده يسقط حين ينحرف عن مبادئه مستغلاً لهذه المبادئ في جمع الرشوة، وهو يسقط حين يتخلى عن ريرى بندالة بعد أن حملت منه، ويسقط حين يتزوج بلا حب من امرأة لمجرد أنها غنية، أما ريرى فتحتفظ بنواة الصلابة التي تشكل احترام الذات.. في حين يلفظ عيسى بعد الحمل، لا تحاول قط أن تلاحقه، وحين تلقاه صدفة وينكر معرفتها.. تتقبل إنكاره في هدوء..".

(د. لطيفة الزيات/«المرأة».. في أدب نجيب محفوظ/«الطليعة» - العدد ٤ السنة الحادية عشر - إبريل ١٩٧٥)

"السمان والخريف" .. في إطار ظروف الفيلم المصرى يمثل القطاع العام في معركة السينما الضارية، إذ يعتبر عملاً متقبلاً تعاون على إنجازه مجموعة من الفنانين والفنانيين جمعت بينهم النية الطيبة، وإن تفاوتت قيمتهم تفاوتاً كبيراً..".

(سمير فريد/«العالم من عين الكاميرا»/ ١٩٦٧)

• المتربصون.. محاولة إنقاذ وعى الجماهير:

".. كنت مؤيداً للثورة ومعجباً بزعيمها، وإن لم أقف في طابور المثقفين ولم أخشى انتقاده، لم أنضم يوماً لأى من التنظيمات السياسية، وإن كان لى أصدقاء من

أعضائها، كنت بطولى أمتك وعياً وأملاً فى الثورة ستغير أشياء كثيرة إلى الأفضل..".

(حوار توفيق صالح مع فريال كامل - «القاهرة» - العدد ٢٤٥ - ٢١ نوفمبر

(٢٠٠٦)

هكذا كان إحساس توفيق صالح بثورة يوليو ١٩٥٢، وكذلك إعجابه بزعيمها الرئيس جمال عبد الناصر، ووعيه بقيمة الثورة وما سوف تحدثه من متغيرات على المستوى العام للأفضل.. "مع بدايات الثورة كان هناك هامش ضيق للحرية استغلها السينمائيون فى نقد الماضى ومايموج به من الصراع الطبقي وفساد النظام الملكى وممالاته للاحتلال البريطانى.... كنت كمواطن أشعر بالقلق تجاه تناقضات الواقع، وكنت كسينمائى مؤمناً بأن السينما أداة لفهم الواقع، السينما من وجهة نظرى قضية تناقش الأوضاع الاجتماعية والسياسية وأيضاً القومية فى لحظة مخاض تاريخى، مهمتى إيقاظ وعى الجماهير وتوجيه فكر المشاهد لاتخاذ موقف، السينما كما أعرفها أداة للتغيير للأفضل لا لتكريس التخلف.."

(نفس الحوار السابق المشار اليه بعاليه مع فريال كامل).

توفيق صالح ليس بالخرج السينمائى الذى ينفذ أعمال سينمائية لها من المكانة الكبيرة فى تاريخ السينما العربية فحسب، بل هو قبل أن يكون ذلك المخرج السينمائى هو المفكر السينمائى الواعى بأدواته السينمائية، المسألة ليست سينما بقدر ما هو دور هذه السينما "إيقاظ الوعى وتوجيه فكر المشاهد". تلك كانت المرتكز الأساسى فى مجموع أعماله الروائية رغم قلتها، إنها صارت من الأفضل والأعظم فى تاريخ السينما العربية، والوعى بقيمة الوثيقة السينمائية ودورها فى مخاطبة المتفرج.

"المتوردون" تعبر عن أزمة الشارع المصرى وحيرته بعد قيام الثورة، ومعطيات البداية والتوهج، وتحليق الشعب حول القيادة، والوقوف معها فى كل الخطوات التى سعت لإجراء التعديل أو التغيير أو الصورة المثلى للمجتمع المصرى القادم، لكن إحساس المواطن بانصياع الزعامة إلى مآرب بعيدة عن الشارع/ الشعب فى لحظة ما، هو الباعث نحو إطلاق جرس إنذار تحذيرى، وحتى لو كان ذلك رمزاً، فالبناء هنا قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ - مصحة للدرن مقامة فى الصحراء.. حيث العزلة - ومن خلال تلك الأقصوصة السينمائية بما فيها من عنابر الدرجة الأولى والمجانية، يناقش توفيق صالح قضايا الوطن وقيادته وينقل هموم وشجون الشارع/ المواطن العادى.

".. دور المثقف الواعى عندما يحدث تصادم مع من يكرسون التخلف.. ودوره فى



لقطة من فيلم «التمردون»، إخراج: توفيق صالح ١٩٦٨

تنظيم حركة الجماهير من أجل التغيير ومواجهة الفساد والبيروقراطية..
(نفس الحوار السابق بعاليه مع فريال كامل).

ما يعنيننا هنا رؤية توفيق صالح التي تنقسم به نهج فكرى سياسى واضح للمتغيرات التي تدور من حولنا على المستويات الاجتماعية والاقتصادية وبطبيعة الحال السياسية، ونجح - رغم محاولة البطش والسيطرة والجحود الذي واجه هذا العمل وتواجده في مخازن الشركة بعد اكتماله لمدة تزيد عن عام - في الإفراج عن تلك الأفكار التي حملت رؤية استشرافية للمستقبل رصد ما نحن مقبلين عليه في نكسة ١٩٦٧ - وما صاحب ذلك من هيمنة الدولة البوليسية ونزول ورفض الشعب لتلك النكسة فكان الإفراج عن هذا العمل الذي مس شخصية القيادة ودورها، والصراعات التي تدور من حوله ومدى انحيازه، وعدم تحقيق الآمال المنشودة منه! بينما تجد السلطة من حوله أن ما يقرره من امتيازات لهؤلاء الرعا ع أكثر بكثير من حقهم، وبالتالي استمالوه إلى قوة السلطة وعدم التفريط في امتيازات الحاكم على حساب هؤلاء المحكومين.

".. إن نوعية المتمردين مضموناً وتكنولوجياً، تفرد له مكاناً خاصاً في حاضر السينما المصرية، وتفرد أن نستثنيه بوقفه عميقة ومسئولة تضعه في السياق التاريخي الصحيح... الفيلم ينفرد في تفسير ظواهر الواقع المصرى بمستوياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية... فالبطل هنا هو الذى يحرك الأحداث ويصنعها، دون أن يكون أسيراً لحبكة درامية تحركها الأقدار والمعتقدات الغيبية... المتمرّدون طفرة تقديمية فى مضمون الفيلم المصرى دوراً هاماً قوياً، يعصف بالفكر السينمائى القديم وما استتبعه من تكنيك يضع أرضية صلبة لسينما جديدة تستمسك أكثر ما تستمسك بواقع الإنسان المصرى فى صراعه من أجل تناقضاته فى سياق التطور الحتمى الخلاق، فليس المهم هنا أن تضم لقطات الفيلم الحوارى والأزقة وأسواق الخضار ومحطات السكة الحديد، وإنما المهم، بل وفى الدرجة الأولى من الأهمية أن نرى لماذا انحسر الإنسان فى الأزقة والحوارى أو صار عاملاً يشقى النهار طوله لقاء قروش فى سوق من أسواق الخضار هنا يكمن الفارق الجوهرى بأن ما يسمى بالسينما القديمة ومانراه سينما جديدة، فارق يكمن فى كيفية رؤية الواقع الإنسانى وتفسيره..".

(المتمرّدون /فتحى فرج /مجلة «المسرح والسينما» - العدد ٥٦/٥٥ - يوليو/ أغسطس ١٩٦٨)
قوة توفيق صالح المفكر السينمائى تكمن فى حالة الوعي الثقافى والفكرى ونفاذ بصيرته سينمائياً، وإيمانه بثورة يوليو وقائدها، ودور المثقف فى محاولاته إيقاظ الوعي لدى الجماهير سينمائياً، وليس بخطاب زاعق، بل من خلال منظور سينمائى يمكن أن يحاكى به الواقع ونابع منه وهو ما جعله من النخبة المميزة والتي جاد بها تاريخ السينما العربية، والتي لا تزيد عن أصابع اليد الواحدة.

".. برهن توفيق صالح تميزه فى سينما الثورة بوعى أيديولوجى، وثقافة شموليه، وبصيرة نافذة.. جاء توفيق صالح ابناً شرعياً للثورة، رفض تماماً أن يتخلى عن إيمانه الأيديولوجى بها، بنفس الحدة التى رفض بها تقديم تنازلات أو القيام بمصالحات مع الأطر السينمائية التقليدية.. فقد سعى لتقديم صورة جديدة للبطل عندما يخوض صراعاً لإبدال الظروف الموضوعية فى واقع معين، وفى ظروف تاريخية معينة بظروف أخرى.. لذا كانت الحلول نابعة من الواقع وإمكانياته المتاحة بالفعل، وليس بالاعتماد على قوة قدرية أوسلطوية عليا..".

(الفاروق عبد العزيز - السينما المصرية وثورة يوليو.. محاولة للرؤية فى سنوات الأمل والانكسار/ «الطليلة» - العدد الحادى عشر /نوفمبر ١٩٧٥ - السنة الحادية عشر).

يتبقى لنا أن نقول أن المتغيرات السياسية التي صاحبت التجربة الناصرية وانعكست بشكل أو بآخر على المجتمع المصرى (من قاعته إلى قمته أو العكس) فهناك المصادقية والرؤيا والخطأ والتجربة، وبالتالي كان هناك وجهات النظر المتباينة التى أيدت الاتجاهات والأفكار أو وجهت النقد والانتقاد حتى ولو من خلال الطرح الرمزي لأفكاره ورؤى النظام، وانعكاساته على مجموعة المثقفين فى مجالات شتى، والسينما أحدها، وآخرون انتقدوا التجربة، وكانت لهم ملاحظات عليها وصدر عنها بل وحاولت أن تتضمن الأعمال التى قدمتها وجهة نظر أخرى مخالفة، وهو الأمر الذى يحسب أيضاً للنظام الناصري الذى سمح بتقديم الرأى والرأى الآخر قد يكون ذلك فى إطار ديمقراطى أو نوعاً من جعل الأمور أكثر انفتاحاً وطرح ما هو بداخل الصدور المكتومة، أو رصد المتغيرات التى تدور فى الشارع والتى لعب فيها بعض مراكز القوى التى ذكرها بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨، وإن كان قد تركها حتى يزيل آثار العدوان أولاً، ثم يعود إليها لتطهير المجتمع منها لكن النظام كان أكثر من مرحب فى تصورنا بمحاولة القطاع العام السينمائى فى تناول قضايا سياسية قد تبدو شائكة واحتمال الغمز واللمز ونقد التجربة والقاء الضوء على أشكال القهر الاجتماعى والسياسى، وفى نفس الوقت محاولة هذه السينما إيقاظ وعى المواطن/ الجماهير.

الباب الخامس:

الفن والتجربة

ربما كتب آخرون حول هذه الأعمال التالية بإسهاب وتميز، لكنه من الظلم عند الحديث عن سينما القطاع العام عدم الإشارة إليها، حيث أنها تعد من الأعمال التي تمثل درر هذا القطاع، رغم أنها لم تعرض بشكل تجارى واسع، وأن عرضت ففى مناسبات وعلى استحياء رغم مرور سنوات عديدة على إنتاجها وعرضها الأول، والحقيقة الأخرى، أن هذه الإنتاجات واجهت بعض مصاعب إنتاجية فى بداية الأمر لإقناع مسئولى الإنتاج عند تنفيذها، ولكنها كما نعتقد أصبحت أيقونات يجب مشاهدتها بشكل كيس واحترام بالغ وقناعة واستشراف هذه الجهود التى أبدعها صانعوها، وحاولوا أن يقدموا رؤية مختلفة لشكل العمل السينمائى (روائى/ تسجيلى).

نقطة ثانية، أن الفضل يرجع فى الكتابة عن سينما القطاع العام للدور الذى لعبته جماعة الفن السابع فى الإسكندرية، عندما قدمت منذ بداية عام ١٩٨٧ بنادى الفيلم لأتيليه الإسكندرية إعادة قراءة السينما المصرية فى إطار الاحتفالات بمرور خمسين سنة على ميلادها، وكان ضمن هذه الاحتفالية أفلام من سينما القطاع العام وهو الدور الذى حاولنا أن نلعبه منذ سنوات فى قراءة طويلة للسينما المصرية منذ البدايات وإعادة التقييم مرة ثانية.

نقطة ثالثة، أنه ماكان يمكن لنا البداية إلا من خلال رجل ساهم بشكل مباشر فى

تواجد هذا البرنامج منذ بداياته ألا وهو الدكتور / **مصطفى على محمد** عميد المعهد العالى للسينما ورئيس المركز القومى أيضاً فى ذلك الوقت، وهو الذى استطاع أن يوفر لنا نسخ ٢٥ مللى من الأفلام الروائية الطويلة وأيضاً إنتاجات الأفلام التسجيلية والقصيرة، حيث لم تكن هناك فضائيات منتشرة بهذا الحجم تعرض التراث السينمائى المصرى بشكل منتظم وفى أوقات مختلفة.

«الحداثة فى صورة»:

فى برنامج نادى الفيلم قدمنا قراءات مختلفة منذ فيلم كامل مرسى.. «**النائب العام**»/ «**السوق السوداء**».. للتمسانى، مروراً بالفتوة.. لأبى سيف، «**امراة فى الطريق**».. لعز الدين ذو الفقار، وصولاً إلى مجموعة من أفلام القطاع العام من «**زوجتى والكلب**».. لسعيد مرزوق وأفلام أخرى ليس مجالها هنا، وليلة خاصة كانت لمذكور ثابت، «**ثورة المكن**».. الفيلم التسجيلى، **وحكاية الأصل والصورة فى قصة نجيب محفوظ** المسماة «صورة» وهو فيلم روائى فى حوالى ساعة وعرض ضمن إطار فيلم من ثلاث قصص تحت اسم «**صور ممنوعة**» شاركه فى إخراج الجزعين **محمد عبد العزيز فى " ممنوع " وأشرف فهمى فى " كان "** والأجزاء الثلاثة سيناريو وحوار رأفت الميهى وكان من المشاركين فى إعادة التقييم

ورؤياهم النقدية والفنية مجموعة كبيرة نذكر منهم على سبيل المثال الأساتذة (**ديحى عزمى/ خيرى بشارة/ خيرية البشلاوى/ عبد الحى أيب... الخ**).

أفلام مذكور ثابت/ كانت بالنسبة لنا شكل مختلف فى العلاقة الذهنية البصرية السينمائية - بينه وبين المتفرج أيضاً إن تلك التجربة السينمائية المصرية يقابلها تجربة سينمائية أخرى سورية الإنتاج - أحضرها لنا الناقد الكبير الراحل **فتحي فرج** فى نوادى الثقافة الجماهيرية - الا وهو فيلم «**اليازلى**» الذى أخرجه قيس الزبيدى - عن قصة للأديب السوري الكبير **حنا مين**ا تحت اسم على الأكياس - وإن كانت بشكل مختلف ألا أن هناك أيضاً رؤية سردية استخدم فيها لغة التجريب التى شاهدناها عند مذكور ثابت والتى فتحت حلقة نقاشية حول الإمكانيات الفكرية للمبدع وتوظيفه لهذا النوع من السينما وكيفية إيصاله إلى الجماهير، أم أنه نوع خاص بالفن والتجربة ليس مكانها صالات العرض الكبير قوبالتالى عليها الذهاب إلى صالات الفن والتجربة المحدودة العدد، أم أن ما قدمه مذكور ثابت نموذجاً لسينما الترف الفكرى الذى من الصعب تناوله وهضمه، وبالتالي ليس هو زمنه !، وحقيقى كان هذا الفيلم بداية مشاهدة لجمهور مختلف فى المستوى العمرى والفكرى

والثقافى، وفتح مجالات شتى للمناقشة.

«صورة».. يمكن تلخيصها على هذا النحو.. تعثر الشرطة على جثة امرأة تحت سفح الهرم.. ينشر الخبر فى الجريدة، تتعرف مجموعة من البشر على الصورة، معرفة وثيقة لصاحبيتها، مثل الأم التى هربت ابنتها من القرية إلى المدينة - القاهرة - وهذا السيد الذى وجدها خادمتة الصغيرة التى كان دائماً يغازلها، أو هى تلك العشيقة لأحد المديرين والتى هربت منه بعد أن حملت، أو فتاة ليل.. لكنها فى كل مكان لها اسم مختلف، ليجد المحقق نفسه فى حيرة عند محاولة كشف الحقيقة غير المعلومة مخلص الحكاية فى الشكل السردى السينمائى التقليدى.

لكنها عند مذكور ثابت، استدعى مجموعة من التجارب الفنية والحياتية الشديدة التعقيد، ورسمت شكلاً مغايراً لتناوله السردى، فمفردات الحياة لم تعد تقبل الشكل المسلسل (بداية.. وسط.. نهاية) بقدر ما هناك قوة ضاغطة كامنة داخل النفس البشرية نتيجة تحولات الشارع السياسى والاجتماعى فى وسط قيم مضافة إلينا عبر النظام الناصرى، والوقوف فجأة فى لحظة النشوة والمجد، لتتساءل كيف حدث ما حدث عام ١٩٦٧ ؟.

مع توالد الأحداث بصدر بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨، وثورة الشباب فى مايو من نفس العام فى فرنسا، وما صاحب ذلك من خلق ثورة شبابية فى جميع أنحاء العالم، واتجاهات أخرى فى السينما العالمية، نتيجة وقوع الإنسان الأوروبى فى مصيدة الثورة الصناعية الثانية

و الخروج من الحرب الكبرى، وحالة التمزق والبحث عن الذات التى أصابت هذا المواطن، ومحاولة التعبير عنه سينمائياً عبر الأفلام الكثيرة وميلاد موجات (الاطالى انتونيونى/ المجرى يانتشو/ الإسبانى بونوبل/ الألمانى فينדרز) والموجة الجديدة الفرنسية التى أصبح لها من الأعمدة الكثير و(الاندر جروند سينما فى أمريكا والسينما الحرة فى بريطانيا). وما أطلق عليها فيما بعد من الدارسين والباحثين " بالحدثه " .

إذن الحكاية مرتبطة ببعضها البعض ارتباط غير وثيق ولعلاقات شخصية مع بطله صورة، كلها متشابهة فى النهايات (الموت/ القتل) فى بداية الحدث أو نهايته، جدلية إعادة تركيب الصورة من خلال رواية الحدث بشكل مغاير ومختلف وبنفس الشخص، وتجديد الحكايات المجزأة، وتجزئة العلاقات المستمرة، فقد العلاقة بين الحاكي والمحكى عنه، لاشئ سوى رواية الحدث من خلال شكل علاقة أخرى..

مختلفة فى الشكل متوافقة فى الملامح، وهل هى المليونيرة الأجنبية.. أم شلبيه الشغالة/ يا ترى هيه سميره عاملة النسيج/ أو فيفى بتاعة المدير/ يمكن دريه.. الداعرة/ لكنها ليست فكيهه التى هربت من أهلها فى البلد، وسط هذا كله يدعونا فن الفرجة والحوار من خلال الشاشة مع المتفرج إلى مناقشة موضوعات وتأمل أشياء.. والتوقف عن الاسترسال وتكوين نهاية خاصة بك، فهم خلف الصورة لا علاقة لهم بها، بينما أنت أمام الصورة وتحاول أن تكون علاقة ما أو موقف فكرى واجتماعى فيما يستدعيك لذلك، أم الهدف فى المغزى سياسى!!.

بمناقشة هذا العمل الذى يصب فيه مذكور جزء من ذاته فى شكل جديد، ولغة سينمائية تنصهر فيها تقاليد الفن السينمائى مع ما يمكن أن نسميه فن المسرح اليونانى فى استخدام الأقنعة المتوالية ولا حدود لها، أو التريث عند تلك اللعبة، حيث الاختلاط الملاحظ بين الواقع والحلم والفانتازيا فى وحدة متشابكة، فهو التباس إنسانى معد سلفا، لكشف حيرة وعبثية الحياة المعاصرة، وحالة العجز والتمرد والضياغ فى هذا المجتمع النامى والذى حاول التحول إلى الشكل الاشتراكى وضرب فى مقتل. وأصاب من أصاب بأهازيج كادت أن تطيح بشباب الوطن.

صورة ثلث فيلم، لكنه يحمل قدرا من السماح لهؤلاء الشباب فى ذلك الوقت أن يرسوا على مرسى، قد يكون هدفه الأساسى صنع سينما، لكن أى سينما تلك التى حلموا بها وحاولوا أن يصوروها، صورة.. فيلم يعطى القطاع العام الشهادة فى عطائه للشباب بالعمل فى - إطاره، حتى ولو كان الفيلم غير تقليدى.. وكان صورة تجريبية ظهرت كفلاش ضوئى واختفى سريعا، لكن بقيت الوثيقة السينمائية شاهدة على المحاولة.

« تحفة القطاع العام التسجيلية:

هل أحد شاهد هذا العمل؟ لا أظن ذلك؟ هل وجد فى هذا العمل ما يستدعى أى تربوى بإمكانية عرضه فى المدارس الإلزامية والثانوية والمعاهد والكليات المختلفة كى يراه أبناء مصر؟، لا أعتقد!، هل وجد أى إعلامى بحق وحقيق أن هناك وثيقة فيلمية راصدة/ جامعة تحكى التاريخ كله والحضارة على ضفاف النيل وفى نفس الوقت جدير بعرضه؟، هل فكر أحدها من أين ينبع نهر النيل بشكل علمى ومنهجى كى يحكى لنا معنى فيلم " ي نابيع الشمس "؟، وهل يعلم أحد أن هناك فيلما يسمى " ي نابيع الشمس "؟.

هذا العمل التسجيلي النادر، أحد إنتاجات القطاع العام السينمائي، ألفه وأخرجه المخرج النيوزلاندي "جون فيني"، وصوره المصور "حسن التمساني" في محاولة منهما للإجابة عن سؤال هام في حياتنا يسأله الإنسان المصري على مر العصور ألا وهو سر الأسطورة حول ينابيع نهر النيل، من آلاف السنين كان هناك من يحاول كشف هذا السر العظيم لنهر يخترق أراضي واسعة وبلدان وقرى ووديان وصحاري، وبشر لا تعد ولا تحصى بالملايين، ليس هذا فحسب بل يفيض من خيره كل عام على جنباته، فيهب الحياه للبشر والزرع والحيوان، كل شئ يصبح أكثر اخضراراً.. يانعاً، وحوله صارت هناك حكايات مدونة.. وأخرى غير مدونة ومنقولة ومن خلال أسرة تلو أسرة، والحكايات صارت أساطير.

«ينابيع الشمس».. أشبه بلحن إسطوري عتيق، غير تقليدي قدم ملامح وشكل وروح هذا النهر العظيم، نهر النيل بأبعاده وتفاصيله وخصوصياته.. والحضارات التي رست على ضفتي النهر وهذا الوادي، وكأنه صانع ماهر.. حرقى صاغ تلك الحضارات من خلال توجيه الهى.. يرسم أبعاد ملحمة بها الكثير من الرموز والحياه والأحاسيس والمشاعر، رغم ما يعترضه من وديان.. شلالات.. أشجار بأسقه.. أحرار وأعشاب، لكنه فى طريقه يرسم أبعاد البهجة ويعطى صورة دافئة للحياه المختلفه، من شمال الوادي إلى جنوبه حيث المناطق والصخور الاستوائية وأشكال وألوان من البشر والعبادات، رحلة حتى الوصول إلى المنبع أو كما تقول الأسطورة: "تأتى مياه هذا النهر من الجنه..".

فيني، يربط ذلك كله بعلاقة عبادة الشمس عند الأجداد الفراعين فى أرضهم العطشة/ الجافة/ القاحله.. وقدرة هذا النهر الذى يفيض سنوياً بعطاء الخير والضياء ليعاود تخصيب مصر من جديد، بين الشمس والنهر هناك تلاحم، بين بذوغ الشمس وينابيع النهر، يحاول أن يقدم جون فيني إجابته حول الأسطورة التى ترددت من آلاف السنين، وهو نوع من المغامرة التى اكتشفها العالم "ستانلى عام ١٨٧٦ عند وصوله إلى ما يسمى بجبال القمر، تلك الجبال التى ترتفع فى السماء لأكثر من ثلاثة أميال لتظهر وتختفى وسط السحب معظم أيام السنة، وهناك هذا المشهد الجمالى الرائع لحجم الأبخرة المجمدة التى تتجمع حول تلك القمم لتشكل ملامح النهر الذى تبدأ ينابيعه من تلك الجنه.

أو كما يقول الراوى فى الفيلم: "هنا مهد النيل فى أرض البحيرات الأفريقية الهائلة، ينبع النهر من الأمطار المتساقطة على براكين الكونغو من ثلوج جبال القمر

الذائبة، تتجمع كلها فى بحر واسع من الماء العذب فى بحيرة فيكتوريا.. أكبر بحيرات أفريقيا، هذا هو النيل الحقيقى.. النيل الأبيض..".

فى فيلم «ينابيع الشمس» عبير الحياة ورحيقها، أسطورة خالدة لنهر يفيض من ذاته كل عام كى يعيد النضارة والحياه على ضفتى النهر بعد رحلته الطويلة الشاقة من المناطق البعيدة، من جبال القمر وجنة الأحلام الرائعة والتى رسم فىنى والتلمسانى صورها، فكانت أسطورة تحقق وتفيض حياه وينابيع.. ينابيع الشمس.

«الفن.. هو الموميا»:

كان هذا العمل صدمة للمتفرج الذى حاول أن يبحث عن قصة أو معالجة طبقا للقواعد السينمائية الدارجة فى الأعمال المصرية، ولكن هناك من ذهب مع أحداث الموضوع وذاب فيه رويداً.. رويداً ووجد شيئاً آخر مختلفاً من حيث الروح، وطريقة التفكير والصبغة الموضوعية والإيقاع والملابس و.. الخ، هى رحلة صاغها فنان الفيلم **شادى عبد السلام** - بين تصميم الملابس.. وهندسة الديكور والمناظر.. رحلة لا بأس بها كانت تتكون داخله هذه اللحظة التى يحاول أن يقدم ما يعتمل بداخله حول الحضارة المصرية، وربما كانت الأوقات المفجرة لذلك هو عمله فى فيلم "كليوباترا" ثم فيلم "فرعون"، ورحلته مع "روبرتو روسالينى" فى فيلم "الحضارة" الذى اختار موضوعاً أو واقعة حقيقية مشهورة فى أوروبا لدى علماء الآثار حدثت عام ١٨٨١، رويت فى كتبهم:

- "الموميات الملكية" .. جاستون ماسبيرو.

- "تاريخ مصر" .. پرستيد.

- "الفراعنة المفقودون" .. كوتريل.

- "توت عنخ أمون" .. نوبل كور.

- "آلهة.. مقابر.. وطماء" .. سيرام.

- "مخبأ الموميات الملكية" .. بروكش.

إذن الأقصر مسرح الأحداث، حيث عرفت قبيلة الحريات سر مخبأ الموميات وتوارثته أباً عن جد، لكن حدث ما لم يكن فى الحساب، فقد أفشى أصغر أفراد العائلة السر المتوارث لرجال الآثار، واعتبر ذلك أمر غير مبرر أو طبيعى، رغم عدم وجود أى خلاف عائلى أو حتى طمعاً فى مكافأة!!، لكنه كان مؤمناً بعدم المتاجرة بالأجداد، بين الجبل والمعابد الفرعونية والنيل وتلك الصحراء الجافة، وهذه القرية القابعة فى حضن الجبل، ينسج **شادى عبد السلام** فيلمه الملحمى بمشاهده العديدة



لقطة من فيلم «المومياء» إخراج: شادى عبد السلام ١٩٧٥

الرائعة خاصة عند هبوط التوابيت ليلا من الجبل، حيث اصطف رجال القرية على الجانبين وكأنهم فى حالة وداع لعزيز لديهم، هذا المشهد ذاته «قداسة الموت» فى الميراث المصرى ظاهرة خاصة وأن تلك التوابيت راحلة إلى الشمال برفقة سفينة أفندية الآثار.

يبدأ فيلم " شادى عبد السلام " ببعض الأبيات من كتاب الموتى الفرعونى وينتهى به، والبداية والنهاية جزء من مفتاح شخصية الفيلم وشادى:

يا من تمضى ستعود....

يا من تنام ستصحو....

يا من تموت ستبعث....

فالمجد لك....

للسماء شموخها....
و للأرض عرضها....
و للبحار عمقها....
تلك أبيات البداية قبل العرض مباشرة
انهض فلن تقنى....
لقد نوديت باسمك....
لقد بعثت....

و تلك أبيات النهاية، الأولى والثانية مهداة من كتاب الموتى إلى صاحب المومياء.. إلى " شادى عبد السلام "، الذى يعتبر فيلمه " المومياء " بالنسبة إلى سينما القطاع العام هى الدجاجة التى لا تزال تبيض ذهباً حتى يومنا هذا نظراً لحجم الطلب على شرائه وعرضه فى أركان المعصرة.

لأن شادى عبد السلام قدم - هو ورفاقه - جزء من هذا المعمار المصرى الموجود داخل الشخصية المصرية، والتى حاول إعادة صياغتها وإبداعها سينمائياً.
" يبدو الحس التشكيلى واضحاً فى كل كادر.. بحيث لا تبدو عناية المخرج والمصور بالتكوين العام القائم على علاقته الشخصية بالمكان.. واستغلال جماليات البيئة.. ".

(سامى السلامونى/ «نشرة نادى سينما القاهرة» - الموسم الثالث ٦٩/٧٠ - العدد ٨ - ١٩٦٩/١٢/١٦)

".. فيلم المومياء من الأفلام التى تربط القيم التشكيلية بمضمونها حيث تنبع تكويناته من مواقف الفيلم الدرامية والصورة إذ توظف التكوين فى خدمة التعبير عن المعنى الدرامى تؤكد تأثير الفيلم فى النفوس إلى جانب ما تثير فيها من مشاعر جمالية مريحة فى نفس الوقت.. ".

(التكوين الدرامى للصورة السينمائية لفيلم المومياء/ هاشم النحاس/ «مجلة السينما» العدد ١٤ - فبراير عام ١٩٧٠).

".. قد بلغ الإحساس بالصورة فى هذا الفيلم حداً غريباً من العمق الحسى، جعلتنا نشعر وكأننا نلمس جدران المعابد والممرات والملابس والوجوه، جعلتنا نتحسس آثار احتكاك الأقدام وغرسها الخفيف فى الرمال الكثيفة الرخوة، جعلتنا نشم رائحة ذلك الهواء العطن الذى نستشعره فى تلك الأماكن الصحراوية القديمة المغلفة.. ".

(«المومياء»/ محمد شفيق/ «مجلة السينما»/ العدد ١٤ - فبراير عام ١٩٧٠)

ربما النماذج الثلاثة التي أشرنا إليها، كانت تمثل نموذجا آخر لدى رحابة إنتاج القطاع العام لإنتاج مثل هذه النوعيات، إلى جانب إعطاء الفرصة لبعض الشباب كي يعبر عن نفسة وسط أزمات سياسية/ ثقافية، والمحاولة ربما جاءت بعد معاناة شديدة إنتاجية مثلما حدث في فيلم «المومياء»، لكنه أعطى الفرصة من أوسع أبو ابها لوجود مبدع سينمائي بشكل وإيقاعات وفكر مختلف عن السائد وربما يزال هذا العمل جوهرة إنتاج القطاع العام وكما أسلفنا يبيض ذهباً سنوياً من حجم مبيعاته، رغم إن صاحبه لم يستطع أن ينجز فيلمه الثاني إخناتون " لاختفاء القطاع العام السينمائي من الساحة وتقلص دور الدولة وتملص القطاع الخاص في تمويله.

أيضاً على جانب السينما التسجيلية، يأتي " **ينابيع الشمس** " نموذجا رائعا لكيفية عمل بحث منهجي عبر الصورة السينمائية التي تربط التاريخ والحضارة بمعالم وملامح ما يدور في الوطن وقت صنع الحدث السينمائي، وهو في تصورنا أحد أهم الإنتاجات السينمائية التي قدمها القطاع العام في مصر، ولن نزيد كثيراً عند الحديث عن تجربة " **مذكور ثابت** " فيما ذهب وقدم رؤية خاصة لفنان وجد أنه يمكن التعبير عن نفسة وجيل من خلال التباديل والتوافيق، ومحنة البحث والنظر في الصورة من كل جوانبها حتى ولو كان الرمز فنياً.

الباب السادس:

شهادات وشهادات مضادة

• حوارات الثورة مع أهل السينما:

فى العدد رقم ٤- من «مجلة الطليعة» القاهرية - أبريل عام ١٩٧٥ .. يقول الناقد الكبير الفاروق عبد العزيز فى دراسته " **السينما المصرية وثورة يوليو.. السنوات الأولى والوسطى** "، وحول اهتمام الثورة بالسينما:

- فى ١٨ / ٨ / ١٩٥٢، صدر أول تصريح عن السينما من القائد العام يقول فيه: "إنها وسيلة من وسائل التربية والتثقيف، ولكننا عندما نسيء استعمالها نهوى بأنفسنا إلى الحضيض، وندفع جيلاً من الشباب إلى الهاوية..".

- فى ١١/١١/١٩٥٢، أصدر القائد العام **اللواء محمد نجيب** بياناً نشرته «الكواكب» تحت عنوان «رسالة الفن» يقول فيه: "يمكن القول أن الفن عندنا كان إلى ما قبل ٢٣ يوليو- وربما حتى الآن صورة للقهر الذى قامت نهضتنا للقضاء عليه.. أما اليوم، فإننا لن نستطيع أن نقبل من الفن ولا من المشرفين عليه شيئاً من هذا الذى كان يحدث فى الماضى، ولاشك أن نصيب الفن والفنانين أكبر من نصيب غيرهم.. فإن التأثير فى الشعب بالأغنية.. وبالمشهد السينمائى.. والمشهد التمثيلى، لايزال الأقوى من التأثير فيه بأى وسيلة من الوسائل الأخرى.... فإن على الفن والفنانين فى العهد الجديد واجباً خطيراً.. ذلك أن يجعلوا رسالتهم جزء من رسالتنا..".

- فى أوائل عام ١٩٥٣، عين مجلس قيادة الثورة مندوباً له، اختص بشئون السينما - بعد ذلك لبضع سنوات - البكباشى وجيه أباطه، وقاد مجموعة من الاجتماعات مع رجال السينما (محمديكريم/ يوسف وهبى/ أحمد بدرخان/ أنور وجدى/ موسى حتى/ صلاح أبو سيف/ أنور أحمد/ محمد فوزى/ أبو السعود الإبياري/ سراج منير/ حلمى رفلة/ حسين صدقى/ فريد الأطرش/ مختار عثمان/ جبرائيل تلحمى/ نحاس/ أسيا/ حسن رمزى/ يوسف شاهين)، هذه الاجتماعات استمرت لمدة عام وحتى أوائل عام ١٩٥٤، فماذا دار فى تلك الحوارات وهذه الاجتماعات؟ وماهى القشور الرئيسية التى تحدث فيها البعض ممن شارك! ويمكن ملاحظة المداخلات التى قدمها **الفاروق عبد العزيز** لنجوم الإنتاج فى مصر وطريقة تفكيرهم فى الصناعة وشكلها ونوعية الجماهير والطرق التى يمكن من خلالها سينما فى العهد الجديد!!، وهل هى كانت شعارات؟ أم كانت هى محاولة بحق؟.

وحول " **اتجاه سينما الوضع الراهن: سينما التسلية المطلقة.. ومن أين تؤكل الكتف..** ".

قال **أحمد بدرخان**: " .. نريد أن تجعلوا من السينما عنواناً لنهضتنا الحديثة.. إننا نقر حضرة مندوب القيادة العامة على أن السينما يجب أن تنتقل إلى مرحلة جديدة لتوجيه الشعب وثقافته، لكن دون إغفال لمهمة السينما الأساسية، كأداة للتسلية.. إن صناعة السينما فى مصر هى ثالث صناعة تستفيد منها الدولة من الناحية الضرائبية.. ".

بينما يقدم **محمد كريم** وجهة نظره ورؤياه: " .. هل يمكن أن نخرج خمسين فيلماً تتحدث عن الثورة وأهدافها؟ أن هذا من شأنه أن يجلب الملل إلى نفوس المشاهدين.. دعوا المؤلفين يواجهون الجمهور بإنتاجهم... والجمهور هو الذى يقضى لهمم أو يقضى عليهم.. ".

اما المنتج **حسن رمزى** فيقول: " .. نحن شعب مرح.. فلا بد من وجود أفلام التسلية والترفيه.. وليس معنى النهوض بالسينما أن تكون أفلامنا (حزائنى).. " وفى جانب آخر من حديثه يقول: " .. طائفة الفنانين والمشتغلين بالسينما سوف تظهر أفكارها من السخافات القديمة التى كان يفرضها العهد الماضى، لأنه أراد أن تكون الفنون وسيلة تسلية وترفيه..!! " .. وهذا الجزء من حديثه قدمه عندما قام مندوب قيادة الثورة بالحديث عن التطهير والأفكار الموجودة لدى القيادة.

بينما كان حديث الفنان **أنور وجدى** - كأنه حوار ميلودرامى فى أحد أعماله -

يقول: " .. نشأت منذ الطفولة مكافحاً .. وبدأت حياتي الفنية في عزم وكفاح .. ولم أكد أسمع بفكرة هيئة التحرير وأهدافها حتى آمنت بأن هذه هي هيئة الكفاح .. " .
على أن أبا سيف جاء كلامه مختلفاً به نزعة من الإيمان بالحركة وماتهدف اليه يقول: " .. كان شعار الحركة المباركة التي قام بها الجيش المصرى الباسل هو التطهير، ولهذا يجب أن تكون السينما المصرية في خدمة التطهير، ينبغي أن تعالج مشاكل الوطن الكبرى وأمراضه الاجتماعية، ولهذا يجب على المشتغلين بالسينما سواء كانوا منتجين أو مخرجين أو مؤلفين، أن يتجهوا بجهودهم الفنية إلى هذه الناحية .. للسينما مطالب كثيرة من الدولة، وتستطيع هيئة التحرير أن تتبنى هذه المطالب، وتدافع عنها عند الجهات المختصة، وأهم هذه المطالب هو تغيير نظرة الحكومة إلى السينما، فما زالت الحكومة ترى أن هذا الفن من وسائل الترفيه والتسلية فقط، بينما هو فن له أهداف أكثر من الترفيه والتسلية .. " .

ربما كان الفنان حسين صدقي هو أكثر الفنانين المتحدثين صدقاً فيما طرح، حيث كان مخلصاً لفكرة الإصلاح الاجتماعى بين الطبقات زمننا طويلاً عبر أفلامه، لذا يقول: " .. لقد حاربت الفساد فى جميع أفلامى .. لابد من انقلاب فى السينما كانقلاب ٢٣ يوليو .. لابد من سقوط رؤوس وانهيار عروش وطرد أناس من المحيط .. قد يكون هذا عقاباً مؤلماً وقاسياً،

ولكن لابد من توقيعه، فإن الثورة لاتعرف التردد ولا الحيرة ولا الخمول، إنها الحسم والهدى إلى العمل المنتج السريع .. إن السينما أقوى سلاح للدولة بعد الجيش .. " .

● قبل قوانين يوليو الاشتراكية:

قبل استكمال الشهادات علينا أن نفتح قوسين كبيرين لنقول، إن كتاب فلسفة الثورة لم يتضمن أى اشارة محتملة لوجود ثورة ثقافية أو رياضية لتواكب التوجهات السياسية والاجتماعية المنشودة من الثورة وقياداتها، هذا أولاً.

اما ثانياً، فإنه منذ بداية عام ١٩٥٥ وحتى وماقبل التأميم عام ١٩٦٢، حدث تطورات هامة للثورة ولفكرها والمتغيرات التي حدثت لها وأجبرتها على تعديل الكثير من المسارات ربما تتفق مع فكر وقيادة هذه المجموعة التي أوجدتها الظروف السياسية فى موقع الحكم وبالتالي تفاعلت بشكل مباشر مع المتغيرات منها:

1955- صفقة الأسلحة التشيكية ومؤتمر باندونج.

1956- تأميم قناة السويس واستردادها أهم ممر مائي في العالم المصريين - ثم العدوان الثلاثي على مصر والخروج منه بانتصار سياسى.

- ١٩٥٧ التمصير وتثبيت الاستقلال.

- ١٩٥٨ - تجربة الوحدة المصرية السورية، وهزيمة حلف بغداد ومشروعات ملء الفراغ.

- ١٩٦٠/٩٥ - تعميق الفكر القومى العربى.

فى تلك الآونة التى واكبت هذه التطورات المتلاحقة فى التجربة الثورية المصرية سياسياً، لم يكن هناك نواة أو ملامح مشروع ثقافى يعمل كقنوات وأداة فى تثقيف الشعب، حيث بدا أن السينما أيضاً منفصلة تماماً عن أهداف الثورة، وفى مرحلة عبور الثورة إلى كيان الدولة ومنظمتها، نعتقد أنها - الثورة - كانت فى حاجة ماسة إلى تكوين كوادرها الثورية التى يمكن أن تركز عليها، وتدفع بالطموحات إلى حيز التنفيذ بشكل راق وسلس، ولكى يمكن استيعاب قوانين يوليو الاشتراكية عام ١٩٦١ - التى هدفت إلى:

- القضاء على استغلال الإنسان للإنسان.

- إقامة الملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج الرئيسية.

- تبنى نقل السلطات إلى تحالف الشعب العامل.. فهذه السلطة أداة الشعب فى

إحداث التغيرات الاجتماعية المرموقة.

فى نفس الوقت حددت القرارات مفاهيم وحدود نشاط القطاع الخاص ودوره حيث لا يستلزم سيطرة الشعب.. تأميم كل وسائل الإنتاج أو أن تلغى الملكية الخاصة، إنما خلق قطاع خاص يشارك فى التنمية وفى إطار الخطة الشاملة لها من غير استغلال، مع خلق قطاع عام قادر.. يقود التقدم فى جميع المجالات ويتحمل المسئولية الرئيسية فى خطة التنمية، وهكذا انطلقت قافلة جديدة من القطاع العام السينمائى عام ١٩٦٢ فماذا حدث وأى جديد جد؟، وماهى المشكلات التى ظهرت فوق السطح؟، وماهى المعوقات؟، وماذا قال من ساهم فى تواجده؟، ولماذا أصبحت القضية سينما القطاع العام؟.

أسئلة كثيرة وشهادات.. وشهادات مضادة.

• شهادات رجال المؤسسة:

يقول المهندس صلاح عامر: ".. اليوم بعد أقل من عامين على إنشاء المؤسسة،

فإنه تتبعها عدة شركات كبرى، هى الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى/

شركة القاهرة للإنتاج / شركة الإنتاج العالمى / شركة توزيع الأفلام / الشركة العامة لاستوديوهات السينما / شركة دور العرض، ومعنى هذا العدد الكبير من الشركات السينمائية أن الخطة التى وضعت لحل مشكلة السينما فى بلدنا كانت خطة شاملة كاملة منظمة فى داخلها كل مراحل إنتاج الفيلم وتوزيعه.. فأنشأ شركتين للإنتاج كان معناه أن الدولة بدأت تجنب المنتجين مشكلات التمويل.. فقد كانت تلك العقبة الأولى دائماً أمام الإنتاج.. "مجلة الإذاعة والتليفزيون ١٤ نوفمبر ١٩٦٤) فى الوقت الذى خرج فيه المخرج **صلاح أبو سيف** ليحدثنا عن الجديد فى علاقتنا بالسينما: "مشكلاتنا هى نفس المشكلات التى صادفها أى قطاع عام فى الدولة.. أولى هذه المشكلات يتمثل فى (العقول) التى سماها السيد الرئيس - يقصد الرئيس **جمال عبد الناصر** - العقول المتعفنة التى لا ترغب فى التغيير، هؤلاء الناس الذين يعملون طوال ٤٠ سنة بعقلية استغلالية كان من الصعب تغييرهم بين يوم وليلة - ويسترسل - لابد من التضحية الأدبية.. والمادية.. لأنى أعمل للمستقبل وأبذل كل طاقتى.. لأنى عندى مثل حى يجب الاقتداء به.. الطليعة الثورية الآن هى التى تعمل بأقصى طاقاتها.. "

(مجلة الإذاعة والتليفزيون ١٤ نوفمبر ١٩٦٤)

بينما يرى السيد **جمال الليثى** - رئيس مجلس إدارة شركة القاهرة التى أنشئت منذ أول يونيو ١٩٦٤ -: "إيجاد المنافسة الشريفة أو المنافسة الاشتراكية اذا صح التعبير بين شركات القطاع العام من أجل الوصول إلى مزيد من الارتقاء فى الناحية الفنية - وأيضاً يجد أنه لابد - من التعاون الوثيق مع القطاع الخاص من المخرجين والمنتجين وكل الفئات.. تعاوناً بلا حدود مع هؤلاء الناس الذين كافحوا طويلاً من أجل إيجاد صناعة للسينما فى بلادنا.. ولم يكونوا يملكون غير فنهم، وكانوا يشتغلون فى الشركات الأجنبية.. أن دخول الدولة إلى ميدان الإنتاج بإمكانياتها وأموالها بالإضافة إلى خبرة هؤلاء الناس ستمكننا من تقديم أعمال ممتازة تليق بهذا المجتمع الاشتراكى.. "

(مجلة «الإذاعة والتليفزيون» ١٤ نوفمبر ١٩٦٤)

أما **سعد الدين وهبه** - الكاتب الكبير - الذى كان يشغل فى هذا التوقيت مديراً ومشرفاً على إدارة التخطيط التى تتبع مؤسسة السينما فهو يحاول إلقاء الضوء وشرح الخطة بشكل منظم: "الضرورات التى فرضت وجود مثل هذا الأداء فالتجربة التى أعطتها الفترة الماضية سواء كانت أثناء مزاولة القطاع الخاص للإنتاج أو الموسم الذى ظهر فى مجهود القطاع العام، كانت الأفلام تنتج بطريقة

انتقالية توجهها عقلية المنتج أو إرادة الأبطال أو المخرجين في بعض الأحيان، وأحياناً أخرى يتحكم الشباك وغيره من العوامل، هذا كان يؤدي إلى نوع من الفوضى في إنتاج الأفلام مما يتعارض مع الاحتياجات الحقيقية للجمهور، ولا يؤدي الدور الذي يجب أن تؤديه السينما في مجتمع يتحول تحولاً كاملاً نحو الاشتراكية.. ففي الموسم الماضي دخل القطاع العام ميدان السينما وواجهت مسئوليات ضخمة، الاستديوهات كان لابد أن تعمل وكذلك دور العرض.. فاضطرت شركات القطاع العام أن تتحمل كل الأعباء مادية.. فنية إدارية.. لتقدم بسرعة الإنتاج الذي يغطي هذه المطالب.. ربما تسببت هذه السرعة في بعض الأحيان عن أخطاء ولكنها أخطاء العارفين.. لا أخطاء الجاهلين.. وبعد أن بدأت الأمور تأخذ لونا من الاستقرار كان لابد من أن يعاد النظر في طريقة الإنتاج.. لجنة التخطيط تضم نجيب محفوظ/ أحمد بدرخان/ موسى حقي/ صلاح أبو سيف/ يوسف صلاح الدين/ جمال الليثي.. وعين سعد الدين وهبه مقررًا لها..".

(مجلة «الإذاعة والتلفزيون» - ١٤ نوفمبر ١٩٦٤)

ربما يتلاحظ أن المهندس صلاح هاجر استخلص النتائج الباهرة والجيدة من خلال قراءة قيام مجموعة من الشركات (إنتاج/ استوديوهات/ توزيع/ دور عرض) ووجد أن أهم المعوقات التي كانت تواجه السوق هو (التمويل) وبالتالي انتفت المشكلة لديه. بينما وجد المخرج صلاح أبو سيف أنه لابد من رسم صورة أكثر وضوحاً في مستقبل أكثر إشراقاً في إطار الطليعة الثورية وحلم المستقبل، لابد من التخلص من العقول المتعفنة والتضحية بهم، فيما وجد جمال الليثي أن الإنتاج السينمائي في إطار المنافسة الاشتراكية لابد من أن يستعين بهؤلاء الأسطوانات والصناعية والتعاون معهم في إنتاجات المجتمع الاشتراكي !، على أن الصورة بكل دقائقها كانت واضحة في عقلية وذهن سعد الدين وهبه الذي وصف الشكل الحياتي للإنتاج السينمائي في عامه الأول، وقدم صورة أخرى لأهداف اللجنة التي أوضحها على النحو التالي، أهداف اللجنة: " .. بوضع الخطة السنوية للفيلم العربي محددة فيها عدد الأفلام التي تقدم خلال موسم ونوعها اذا كانت عادية أو ملونة كذلك من ناحية الموضوعات وتنوعها بين الألوان التاريخية والوطنية والاستعراضية والاجتماعية والفكاهية.. هذه الخطة توضع قبل الموسم ب ٦ شهور، وترفع لجنة الخطة مشروعها النهائي للموسم السينمائي إلى مجلس إدارة المؤسسة وبعد اعتمادها تدخل إلى مرحلة التنفيذ.. ". وحول شروط الفيلم الذي نحتاجه اليوم يقول

سعد الدين وهبه: " .. أن يكون فيلماً .. أى تتوفر له العناصر الفنية المختلفة .. وأن يكون اشتراكياً أى يعبر عن الشعب تعبيراً حقيقياً سواء عن تاريخ نضال الشعب أو عن تطور الشعب أو رغبات الشعب وأحاسيسه .. (مجلة الإذاعة والتليفزيون - ١٤ نوفمبر ١٩٦٤)

• حقائق وأرقام:

- فى ١٤ يناير ١٩٦٣ .. دخلت الدولة المجال السينمائى بإنشاء الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى (فيلمنتاج) ممثلة للقطاع العام فى ميدان السينما.
- أول فبراير ١٩٦٣ .. أى بعد ١٥ يوم من تاريخ إنشائها بدأت الشركة نشاطها الإنتاجى على الفور.
- من أول فبراير ١٩٦٣ حتى أول يونيو ١٩٦٥ .. أنتجت الشركة ٣١ فيلماً .. تم عرض ٢٥ منها حققت عند عرضها فى الخارج ٢٣٠ ألف جنيه بالعملة الصعبة.
- أنتجت الشركة ٩٠ فيلماً تسجيلياً - وستقدم الشركة ٥٥ فيلماً خلال خطة عامى ٦٥ / ٦٦.
- بلغت تكاليف إنتاج هذه الأفلام ٢ مليون جنيه.
- يشترك فى العمل ٢٥٠٠ ممثل وممثلة بالإضافة إلى ١٢ ألف كومبارس ٣٠٠٠ فنى يتناولون أجور قدرها مليون من الجنيهات.
- تحتاج خطة الإنتاج إلى ٦٨٧٥ علبه فيلم خام.
- يستغرق إعداد هذه الأفلام ٢٠ ألف ساعة فى إعداد السيناريو، ٢٣ ألف ساعة فى التصوير.
- يستغرق عرض هذه الأفلام ١٣٤٢٠ ساعة.
- يشاهد هذه الأفلام فى الجمهورية العربية المتحدة ٥٠ مليون متفرج (٩٠٠ ألف متفرج للفلم الواحد).
- (مجلة «آخر ساعة» - عام ١٩٦٥ عدد تذكارى - ٧٠ عاماً من السينما)
- فى إطار هذا الجانب التقريرى أو الخبرى - الإعلامى - ماذا قدمت سينما القطاع العام فى الجانب المشترك عبر شركة كايرو فيلم التى تم تأسيسها فى نفس الإطار والمنهج أو التصور الأمثل فى التعامل مع الأفلام العالمية أو هكذا كان الطموح والهدف من تواجدها أو محاولة جذب السينما الأوربية والأمريكية للعمل تحت سماء مصر فى جداول أعمال مشتركة.

أن أمكن ذلك تسويقيا وذلك يجذب الاستثمارات السينمائية للعمل في مصر (حيث الأجواء المشرقة والطبيعة الساحرة والأجور المنخفضة) بعيدا عن اليونان/إيطاليا/إسبانيا.

«كوبرو فيلم تتحدث:

يقول الأستاذ "فتحى إبراهيم" - رئيس مجلس إدارة شركة كوبرو - فيلم: " .. فى تصويرى أننا لم نصنع شيئا حتى الآن.. كل ما نفذته كوبرو فيلم مجرد مقدمات تمهيدية للعملية الكبيرة وهى أن تصبح القاهرة (هوليوود الشرق) أو بمعنى آخر أن تكون ملتقى صناعة السينما العالمية بنجومها ومخرجيها ورؤوس أموالها وإمكانياتها الحديثة - أو بمعنى - الهدف أولا.. عملية التصدير الكبيرة للنجوم والفنيين والخبراء السينمائيين المصريين التى نقوم بها إلى الخارج، ثانيا.. عملية التسويق العالمى للفيلم المصرى المحلى وغزو أسواق جديدة فى إفريقيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية، ثالثا.. عملية الدعاية الضخمة التى تحققها الأفلام المصرية خلال المهرجانات الدولية ومن خلال الأسواق الجديدة - ويدل "فتحى إبراهيم" على قيمة إنتاجاته - أن الرقم الذى وصل القاهرة ودخل الخزينة بالفعل هو ثلاثة ملايين ونصف مليون دولار كل ذلك خلال ثمانية عشر شهرا فقط.. " .

كلمات "فتحى إبراهيم" ربما كانت تحمل جزء من الحقيقة، وأجزاء كثيرة من الأحلام فى تلك الأجواء الرومانسية فى التعامل مع الغرب وتناسى عن وعى كامل أن التعامل مع الغرب كان له حدود خاصة فى الأجواء السياسية، فقد لعبت دورا بالغا ومؤثرا وتوقفت الخدمات الإنتاجية بشكل عام خلال عشرة شهور فقط، ربما كانت فى حاجة إلى دراسة كاملة ومفصلة على حدة، فكل الخدمات لاتزيد عن عشرة أفلام (ابن كليوباترا/ ابتسامة أبو الهول/ نار على الجليد/ صلاح الدين/ هرقل الجبار/ قبلة خطرة/ صراع على الرمال/ حب وسلاح/ النمر) إضافة الى ذلك مجموعة من الخدمات لأشهر الأفلام العالمية (الخرطوم/ الإنجيل/ بحار جبل طارق/ مطاردة الثعلب/ حب فى حب/ فرعون).

(مجلة «آخر ساعة» عام ١٩٦٥ - عدد تذكارى - ٧٠ عاما من السينما)

• سعد الدين وهبة المؤمن بالقطاع العام:

بعد ثلاث سنوات كان هناك حديث آخر هام لأحد أهم كتاب المسرح المصرى.. وكاتب السيناريو سعد الدين وهبة الذى بدأ نجمه فى صعود على المستوى الإدارى

وخبراته فى استيعاب حجم المسؤولية الملقاة على عاتقه، فبعد ثلاثة أعوام من تدخل الدولة لحماية صناعة هامة وخطيرة فى بلادنا.. هى صناعة السينما.. تدخل يهدف إلى النهوض بمستوى الإنتاج وتقديم فن نظيف.. يشارك فى بناء الحياة الجديدة.. فكيف مضت رحلة ثلاثة أعوام بالقطاع العام فى السينما.. وفى أى اتجاه يسير؟ !. الأسباب التى جعلت تعيين سعد الدين وهبه.. مديرا للشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى فى أول مايو.. ثم فى أول يونيو عين رئيسا لمجلس الإدارة وفى أول يوليو أصبح مسؤولا عن الشركة من الناحية المالية والإدارية.. جاءت نتيجة الهجوم والضجة التى أثارت حول الشركة (حكايات التعاقدات التى تمت بين الشركة ومجموعة كبيرة من المشتغلين بالسينما حيث تم توقيع ٣٠٠ عقد، وأن بعض هذه العقود حصل أصحابها على مبالغ مالية لأعمال لم تقدم، أو أعمال قدمت وثبت عدم صلاحيتها، وأن هذه المبالغ تصل إلى ٦٠ ألف جنيه وحول هذه النقطة يقول " سعد الدين وهبه " : .. العقود التى لم تكن قد نفذت - تمت اتصالات بأصحابها من أجل تنفيذها، وبعض العقود أسند إلى أصحابها أعمال محددة تقابل المبالغ التى كان متفق عليها فى عقودهم - وبذلك أمكن استهلاك معظم المبالغ التى صرفت وهى حوالى ٥٠ ألف جنيه.. " .

(مجلة «آخر ساعة» - عام ١٩٦٥ - عدد تذكارى - ٧٠ عاما من السينما)
إذن المبالغ التى قيل فى وقتها أو وقت لاحق مبالغ طائلة، لم تتعدى مبلغا يتراوح ٥٠ إلى ٦٠ ألف جنيه، وهى لم تصل إلى أرقام أخرى فلكيه!!
أيضا يضيف " سعد الدين وهبه " : .. إذا نظرنا الى التحليل السياسى لتاريخ السينما، تجدانها لعبت دورا خطيرا فى تجميع القضايا الشعبية، وأنا أشبه السينما فى المرحلة السابقة لقيام الثورة بمانعة الصواعق.. كانت الموضوعات التى تطرقها السينما تؤكد معانى تحاول أن تتملق الجماهير، وتفرغ بواسطتها كل طاقة بشرية قوية ضد السلطة وضد الطبقات المستغلة، كانت تؤكد أن (العز بهدله) وأن (المال قرين الشر) وأن (الفقر حشمة)، وكانت تحاول أن تؤكد أن الأغنياء أشرار، وأن الفقراء أحباب الله ! الطبقات الحاكمة كانت سعيدة بهذا الدور الذى تلعبه السينما، كانت ترحب به ولا ترفضه من خلال ذلك رأينا بنت الباشا التى تزوجت الخادم والعكس.. السينما فى رأى كانت أشبه بـ(القات) الذى توزعه أسرة حميد الدين لتحويل الناس إلى (مساطيل)، وكانت مثل الموالد والحفلات التى صنعها الفاطميون فى تاريخهم الطويل لإلهاء الشعب عن الساسية، وبهذه الوسيلة زيفت السينما

حياتنا، قدمت حياة سينمائية لا علاقة لها بالواقع. وأصبح لدينا ازدواج بين فلاح حقيقى وفلاح سينمائى ! وعامل حقيقى وعامل سينمائى !، تبعد السينما بهذه الطريقة عن معالجة القضايا الحقيقية للشعب. وهذا من أخطر أسباب أزمة الفيلم المصرى الحقيقية..".

إن " سعد الدين وهبه " يصل عبر تشريح حقيقى لمواطن الداء الموجود فى السينما المصرية وكيفية عمل هذه المعادلة الحلمية/ السينمائية بنهاياتها السعيدة وخلقت ازدواجه فى حياتنا بشكل عام، وكيف نجح هؤلاء فى أبعاد الغالبية الساحقة من المشاهدين بعيدا عن السياسة والقرار وطريقة صنعه أو المشاركة فيه، وهو يحاول الوصول إلى ملامح الأزمة حيث يقول: " .. الهوة السحيقة بين المثقفين والسينما/ نظرة الدولة للسينما نظرة خاطئة، لابد من إعادة النظر فيها.. هذه النظرة - على مستوى الكباريه - لابد وأن تتغير وترفع المستوى السلعى (التجارى) إلى المستوى الفكرى، السينما والخطر الذى يواجه الموزع.. لو قاطعونا!.. الموزع الأجنبى يتحكم فى ٦٠ ٪ من داخل السينما فى خارج الجمهورية العربية المتحدة، ٤٠ ٪ من الداخل، ولو استطعنا قلب الصورة لخرجنا من الدائرة العنيفة.. ولابد من تخفيف عبء الضرائب.. ضرائب الدولة على السينما.. ولابد من زيادة دور العرض..".

(مجلة «آخر ساعة» - عام ١٩٦٥ - عدد تذكارى - ٧٠ عاما من السينما)
" سعد الدين وهبه " يجد أن هناك مسافة بين المثقفين والسينما وكذلك نظرة الدولة للسينما من حيث الضرائب، إلى جانب مشكلة الموزع السينمائى الذى يتحكم فى أكثر من ٥٠ ٪ من قيمة الفيلم وأن الحل الأمثل زيادة دور العرض وهى نظرة مسئول وجد أن هناك أعباء أخرى عليه مواجهاتها من أحل إنعاش السينما.
توفيق صالح.. شهادات مضادة.. سينما القطاع العام.. سلطات أفراد وانتقامات.. ومصالح شخصية.. ورغبة فى الظهور.

فى هذه الأوقات خرجت مجموعة من العناصر الفنية والإدارية تحاول هى الأخرى الوصول إلى الشكل الأفضل فى تقييم هذه الصناعة بين المشاحنات الشخصية/ الفنية بين العام والخاص، كان هناك نوع من اللوم والتوقف عن العمل فترات لمجموعة من العناصر الهامة فى السينما المصرية، من هؤلاء المخرج الكبير توفيق صالح الذى تحدث بصراحة قائلاً: " .. الخلاف الرئيسى كان بينى وبين صلاح أبو سيف بسبب وجهة نظرى فى سيناريو فيلم " **بين القصرين** " الذى كان من

المفروض أن انفضه - والذي نفذ بوجهة نظر صلاح أبو سيف - ومنذ تلك اللحظة - تعقدت الأمور وتزايدت الخلافات - بسبب بسيط - انى انسان صريح.. ". ويستكمل توفيق صالح شهادته فيقول: " .. فنظام القطاع العام فى السينما لم يبن على نظام يعطى الفرصة للإنتاج الجيد والاقتصادى - ولكنه نظام بنى على سلطات أفراد بما فيهم من انتقامات ومصالح ورغبة فى الظهور والمطامع الشخصية.. ". وهو يؤكد حديثه ووضوح رؤياه فيقول: " .. كان عندى وضوح فى الرؤية من البداية - ولكن ذلك لم يحبه المسئولون.. الشئ المضحك فعلاً - أن المؤسسة التى قالت عنى أنى مجنون وأنى لا أفهم فى السيناريو، هى نفس المؤسسة التى منحتنى بعد شهرين من صدور هذا الكلام الجائزة الأولى فى الإخراج والسيناريو. ولولا حاجتى لقيمة هذه الجوائز، ولولا التزاماتى العائلية لرفضت هذه الجوائز - ولكنى كنت بدون عمل وقتها وبدون موارد مادية.. " .

وفى بحر شهادته عن المؤسسة ودورها وعلاقتها بالسينما والسينمائيين يقول: " .. لا أنكر أن السنوات الثلاث الماضيات قد حطمتنى نفسياً وفكرياً.. وأعتقد أن ذلك سيكون له نتائج سيئة فى أعماقى.. وفى تجاربى القادمة - لقد ضاعت الحقيقة تماماً.. ونجحوا فى تحطيمى - بعد أن كنت متفائلاً بالقطاع العام - لقد كان أملى منذ سنوات بعيدة.. " ويضيف: " .. لقد تعاقدوا معى.. ثم جمدونى - لم أكن ممتنعاً أبداً عن العمل - ولكن هم المتحكمون فى شركات الإنتاج، لم أكن مستعداً لأن أكون واحداً من (شلتهم).. " ، خلال هذه الفترة عمل **توفيق صالح** مع المخرج **جون هيستون** فى فيلم " **الإنجيل** " .. إلى أن استدعاه سعد الدين وهبه بعد أن تولى منصبه الجديد بالشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى للعمل فى إطار الخطة الموضوعية يقول توفيق صالح: " .. رأى أن السينما مؤسسة خدمات أكثر منها مؤسسة اقتصادية للربح - ولقد أثبتت التجربة أن أى شركة سينمائية لو نظمت وأعطيت الفرص للفنانين لعمل أفلام بها أفكار مستلهمة من واقع حياتنا - أثبتت هذه التجربة أن هذا النوع من الأفلام ناجح، ولكن الذى يحدث الآن مختلفاً تماماً.. " ويستكمل: " .. عندما أقول أن السينما مؤسسة خدمات، فلا أعنى أنها يجب أن تخسر - ولكنى قصدت أن يكون هناك نوع من التوازن.. أفلام تغطى أخرى - وهذا ما يحدث فى العالم كله.. حتى النظام الرأسمالى.. " ، ويضيف توفيق صالح نقطة أخرى: " .. الخطورة تكمن فى المنتجين - إنهم المستفيدون من القطاع العام، وكأنه عمل من أجلهم - حتى يسددوا ديونهم - ويكسبوا المزيد.. المتبع اليوم أن الشركة

تعهد إلى منتج لإنتاج فيلم لحسابها - والوظيفة الحقيقية لهذا المنتج اليوم هي (تشغيل العمل) لا أكثر ولا أقل، أو (فرملة) أى خلق فى السينما، وإعادتها إلى القوالب السينمائية المعروفة..".

(مجلة «آخر ساعة» - ٧٠ عاماً من السينما ١٩٦٥ عدد تذكارى)

توفيق صالح يربط المؤسسة بكونها مؤسسة خدمية تدفع إلى الإسهام فى الإبداع مع الفنانين المبدعين، ولكن ما حدث وجود شخصية المنتج المنفذ الذى أعاد السينما إلى الأشكال الأسهل والقوالب المتعارف عليها بحثاً عن سداد ديونه الشخصيه من قلب القطاع العام.. وهى إحدى المشكلات التى ظهرت فى إطار سينما القطاع العام ولم يعرف كيفية التخلص منها !!، وظلت قيداً على كاهل الدولة التى كانت تسعى إلى تطوير السينما وانطلاقها بعيداً عن أى قيود مالية وبين التجارة والربح وبالتالي ظهرت هناك القيود التى ترسم الأبعاد السياسية والمالية للمؤسسة وهى إحدى النقاط التى لم يستطع المسئولون أصحاب القرارات السيادية تلافيتها أو العمل على إيجاد حلول لها، أو إيجاد صياغة مقبولة بين تشغيل جيش من الفنانين والفنيين والعمال والكومبارس ورفع المستوى الصناعى وتأهيل جيل جديد يمكن استلامه لهذا القطاع بشكل عملى وتقديم نماذج جيدة ومدهشة سينمائية ومحقة المعادلة الصعبة مع الوضع فى الاعتبار أن المنتج السينمائى يقوم بجنى أرباحه على مدار عرضه لسنوات طويلة، وهو الذى لم يتحقق.

• شهادات مضادة.. وآخرون:

يقول بكر الشرقاوى: " .. لاحظنا أنه فى أعقاب القطاع العام، نشأت مرحلة صراعية أساسية.. ما بين تقاليد القطاع الخاص وأهداف الدولة.. فالقطاع الخاص يريد أن يحافظ على قطاع السينما كتجارة.. كربح فقط.. بينما تريد الدولة بالسينما أن تتطور بالصناعة.. فى حين أنه كان لابد منذ البداية أن ينخلع القطاع الخاص ويطوع بجميع تقاليده الإنتاجية والفكرية.. " .

(مجلة «آخر ساعة» - ٧٠ عاماً من السينما ١٩٦٥ - عدد تذكارى)

بينما يقول أحمد يسرى - المدير المالى والإدارى فى مؤسسة السينما: " .. للأسف مازال الفيلم يوكل إلى القدامى الذين من مصلحتهم بقاء القطاع الخاص.. هذا بالإضافة إلى كبر حجم الإنتاج على الإمكانيات البشرية الموجودة.. كذلك سوء حالة الآليات السينمائية..

اغلاق أسواق الفيلم العربى فى الخارج الذى قام به الموزعون فى الخارج.. عجز أجهزة التوزيع على إيجاد أسواق جديدة..".

(مجلة «آخر ساعة» - ٧٠ عاماً من السينما ١٩٦٥ - عدد تذكارى)

بينما يرى رأفت الخياط - مدير العلاقات بشركة فيلمنتاج: "أن مظاهر أزمة السينما تذكر فى هذه النقاط:

- النقد.. وعدم وجود صحافة متخصصة.
- الخلافات الشخصية بين المشتغلين بالسينما.
- الصراع بين القديم والجديد.
- سيطرة الاتجاهات الغربية على الفيلم بعدم وعى.
- أزمة التكنيك وعد وجود أجهزة.
- أن القطاع العام - بصراحة - مازال يعيش فى ظل القطاع الخاص ، فالسينمائيون هم هم.. وفكرهم هو هو..".

(مجلة «آخر ساعة» - ٧٠ عاماً من السينما ١٩٦٥ - عدد تذكارى)

من بكر الشرقاوى مروراً بأحمد يسرى أو رأفت الخياط، الأزمة تبدو واضحة فى دور وتأثير القطاع الخاص وسطوته على مقدرات سينما القطاع العام ومحاولة جذب هذه السينما فى إطار القوالب والأفكار الجامدة التى سبق وأن قدمت بشكل أو بآخر فى سينما تهدف إلى الربح ليس الا، إضافة إلى دور الموزع الخارجى الذى أغلق أسواقه أمام الفيلم المصرى بعد أن تحولت مصر إلى الاشتراكية، بالإضافة إلى عجز أجهزة التوزيع عن إيجاد أسواق بديلة، وعدم التواصل بين القديم والجديد بإعطاء الجديد مساحة من الإبداع إلى جانب القديم، بالإضافة إلى الخلافات الشخصية بين العاملين بالسينما، وعدم وجود صحافة سينمائية متخصصة فى النقد السينمائى وتقييم التجربة بكل أبعادها.

• شهادات مضادة أخرى:

يقول المخرج أحمد فؤاد درويش حول " أزمة التقييم فى السينما المصرية " مؤكداً على ما سبق: " من العوائق التى تعترض مهمة القطاع العام فى أن يقوم بدوره فى السينما:

- أن غالبية المسيطرين والمحركين الحقيقيين - لا الظاهرين - لهذا القطاع مازال قوى ذات ماضى رأسمالى، بل وتتفق مصالحهم فى عدم القضاء على الفكر الرجعى بل فى استمراره.

- إننا مازلنا مضطرين إلى التسليم لهؤلاء بإدارة هذا القطاع الحيوى فى التوجيه الجماهيرى بحكم " ثروة " خبراتهم المتخصصة.

- أن غالبية السينمائيين المصريين لايؤهلهم تكوينهم الفكرى والعقائدى الا للتعبير عن الأيديولوجية الرأسمالية التقليدية. هذا من ناحية المضمون أما من ناحية الشكل فإن أفلام السينمائيين المصريين إنما هى بعيدة كل البعد عن الخاصية الحركية كنوعية سينمائية.

(مجلة: «الطلعة» العدد ٩ - السنة الثانية سبتمبر ١٩٦٦)

إذن حتى أحمد فؤاد درويش/ الشاب يضع يده عند ميلادها و سيطرة مجموعة السينمائيين أصحاب " الفكر الرجعى.. والماضى الرأسمالى " وهو نفس التشخيص الذى رصده كثيرون فى الساحة.

• مجرد ملاحظات:

على أن تلك السنوات الأولى التى شاهدت الكثير من المشكلات والتوصيف، لم يستطع القائمون على هذا القطاع العام السينمائى إنهاء جزء منها أو السيطرة عليها بشكل أفضل، رغم التعديلات الإدارية التى صاحبت الهيكلية، وربما شهد عام ١٩٦٩ بداية انفراج بعد تشريح الأزمة بشكل جاد، ومحاولة إيجاد حلول واقعية لمشكلات القطاع العام والخاص السينمائية، وفى هذا الإطار كانت هناك أكثر من شهادة هامة تعطى لنا صورة مباشرة عن رؤية الوزير السياسى والصانع الفنان الذى نزل إلى المعترك إلى جانب الأديب الكبير الذى كان يمثل رئاسة إدارة المؤسسة فى وقت سابق، إلى جانب رؤية الدكتور الاقتصادى فيما وصلت اليه المشكلة وحجمها وكيفية التعامل معها، مع إعطاء آخرين حق البحث عن أسباب ما يسمى بفشل القطاع العام فى تلك الآونة.

ومع ذلك أيا كانت آراء هؤلاء الجميع - فنحن ننظر إلى تلك الشهادات من الخارج وبعد أكثر من خمسة وثلاثين عاماً عليها. لكنها فى تصورنا تحمل وجهات نظر وطنية صادقة ومخلصة، ومحاولة خلق معادلة لإنجاح هذه المؤسسة السينمائية أملا فى استمرار وتدفق عمل سينمائى مصرى مختلف رغم كل الشوائب التى قيلت، أو تلك التى سوف يقال عنها عبر شهادات أخرى، ذلك أن تجربة القطاع العام السينمائى فى حد ذاتها جديرة بالدراسة والبحث حول أسباب تواجدها وإفشالها على المستوى المصرى وقطع جسور توزيعها خارج مصر بدعوة أنها أفلام تحمل صبغات شيوعية، وبالتالي تهدف إلى تصدير هذا الفكر إلى الشعوب فى المنطقة

التي تتعاطى السينما المصرية منذ الثلاثينيات من القرن الماضي، نجح الطابور الخامس فى اختراق هذه الصناعة تحت الياقطة الجديدة، فحاولوا إعادة الدفة إلى أساليبهم وقوالبهم التقليدية أحياناً، لكنهم فشلوا أحياناً كثيراً، وذهبوا، وبقيت تلك الشرائط وثائق اجتماعية/ سياسية شاهدة على العصر والفترة التي قدمت فيها ومن خلالها هذه الأعمال الفيلمية.

• شهادة خاصة جداً:

يقول الدكتور ثروت عكاشة: " .. أحلامنا الفنية أساساً لابد أن تقوم أساساً على أرض الواقع بجميع مشكلاته وتناقضاته، ولذلك فلا مفر من المهادنة والرفق - بلا تفريط فى حد أدنى من المستوى الطيب ولا أقول الرفيع بعد ! - حتى يمكن التغلب على الوضع الاقتصادى السيئ لمؤسسة السينما، يجب أن تقف المؤسسة على قدميها أولاً ليتمكن بعد ذلك تحقيق الآمال المعقودة عليها.. علينا أن نوازن بين أهدافنا الفكرية والفنية وبين الضرورات الاقتصادية.. إن القطاع العام يمتلك عشر بلاتوهات يقع على كاهله تشغيلها تشغيلاً اقتصادياً بحيث يضمن استمرار الإنتاج دون خسائر مادية قد يترتب عليها توقف الإنتاج مما يهدد أكثر من ٢٠ ألف من العاملين بصناعة السينما بالتعطيل، أما القطاع الخاص فإن مؤسسة السينما تراعاها وتقدم له جزء من المال والخدمات بعد أن توافق لجنة المصنفات على القصة والسيناريو والحوار، حتى يحقق رسالة السينما الترفيهية والثقافية، ثمّة قطاع خاص لاتموله المؤسسة ولكنها تضع إمكانياتها من ديكورات واستديوهات وأجهزة صوت ومعامل تلميع فى خدمة أفلام هذا القطاع نظير أجر، ولاتفرق دور العرض التابعة للمؤسسة عند العرض بين أى من هذه القطاعات.. " .

فى جانب آخر يحدثنا الدكتور ثروت عكاشة عن كيفية وصول المؤسسة إلى هذا المنحنى من التخطيط والخسائر حيث يعزو النتيجة الى: " .. منذ اشترت الدولة كل المنشآت ومرافق السينما فى وقت من الأوقات دون أن تنتهيا لها الإمكانيات البشرية والفنية والمادية التى تسمح بإدارة هذه الاستديوهات إدارة اقتصادية ثم فنية على المستوى الرفيع المنشود.. ماذا كانت النتيجة؟ خسارة فى الأموال.. ضياع فى الوقت والجهد، ازدحام جهاز السينما بأعداد لا حصر لها من العمالة الدائنة التى تنوء بها ميزانيات الأفلام المنتجة، والنتيجة، مزيد من الخسائر الاقتصادية والفنية.. بعد تجربة عامين فى ميدان السينما محاولين إعطاء حقن تقوية إلى هذا الجهاز المصطنع

غير المألوف، اتضح لنا بما لا يقبل الشك أن الدولة عاجزة بهذا الجهاز الذى تدعونه القطاع خطأ أو تجاوزا.. وإذا كانت المؤسسة اقتصاديا مفروض عليها أن تربح لا أن تخسر، مفروض عليها أن تقوم بتشغيل بلاتوهاتها بالكامل تشغيليا اقتصاديا مجزيا.. فقد رأينا جذب القطاع الخاص الممول من الحكومة لاستخدام هذه البلاتوهات استخداما يعود على المؤسسة بالنفع الاقتصادى، ويعود على القائمين بالحقل السينمائى بالنفع المادى حيث تشغيلهم.. إذن ليس المقصود مما حدث هو إحداث نهضة سينمائية فهذا فى رأى معجزة ولست ممن يؤمنون بالمعجزات..".

هدف الدكتور الوزير هو إنقاذ ما يمكن إنقاذه بشكل وقتى حتى تمر السفينة إلى المرفأ بهدوء وسلام بعيدا عن العواصف والمعجزات وبالتالي يصبح الأمل: " .. هو تشغيل العمالة الحالية.. تشغيل البلاتوهات السينمائية بأقصى طاقة ممكنة لإنتاج مستوى معروف سلفا أنه لا يرقى إلى مستوى الروائع، لكنه إنتاج طيب بعيداً عن الإسفاف بقدر الإمكان على أن يقتصر عمل الدولة عندما يتيسر لها الإمكانيات المادية والفنية والبشرية المناسبة أن تقوم بإنتاج أفلام يدخلها فى إطار الروائع بقدر الإمكان، هذا الجهد يستلزم النفس الطويل ولا يمكن تحقيقه بين يوم وليلة..".

(مجلة «آخر ساعة» - ١٨ ديسمبر - عام ١٩٦٨).

• " أبو سيف " نقطة نظام بقاما من النفس:

فى الوقت الذى يقف فيه صلاح أبوسيف فى موقف المدافع عن نفسه - لكونه أول رئيس مجلس إدارة للشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى " فيلمنتاج " - وأسباب عدم نجاح القطاع العام فى السينما، ورد على التهمة التى وجهت إليه أثناء توليه القيادة - فنان كبير لكنه جانبه الصواب فى الإدارة وتلك الصفة كانت من أسباب فشل هذا القطاع حيث يقول: " .. حذرني خبراء السينما - فى الدول الاشتراكية - الذين خاضوا تجربة القطاع العام قبلنا من خطأ تقسيم مؤسسة السينما بالعرض وليس بالطول، أى أنهم حذروني من أن تقسيم مؤسسة السينما إلى شركات تختص كل شركة منها جزء من العملية الفنية، فتكون هناك شركات للإنتاج وشركة أستوديوهات وشركة توزيع وشركة دور العرض - وأشار ردا على أنه من الضرورى حتى ينجح القطاع العام أن يكون الأستوديو الذى ينتج هو الذى يصنع الفيلم - للأسف حدث تسرع قبل دراسة المشروع وتم توزيع الشركات وعين رؤساء مجالس إدارت هذه الشركات وكان من الصعب بعد ذلك تغيير النظام الذى تم إعلانه..".

يحاول أن يعطينا - أيضا - صورة أخرى مختلفة حول حدة الصراع القائم بين الشركات المختلفة، ومحاولة كل منها الكسب على حساب الأخرى، أيا كانت نوعية هذا المكسب: "كل شركة منفصلة عن الأخرى تحاول أن تكسب من وراء الشركة الأخرى، بعد أن كان المفروض أن تنخفض أسعار إنتاج الفيلم في ظل القطاع العام إذ بهذه الاسعار ترتفع عما كانت عليه في القطاع الخاص .. أصبح سعر الفيلم الملون الذي يحمض في مصر ضعف سعر الفيلم الذي يحمض في إنجلترا !!، فقد كانت كل شركة تفرض شروطها أو عدم كفاءتها على شركات الإنتاج.. كانت النتيجة أن ضاع رأس مال شركة الإنتاج بين الشركات المؤسسة الأخرى ولو رجعنا إلى ميزانيات الشركات الأخرى - أي شركات الاستوديوهات والتوزيع ودور العرض نجد أن السنتين الأولتين، أن هذه الشركات قد كسبت، بينما شركة الإنتاج هي الوحيدة التي خسرت رأس مالها ..".

و يعود داخل حديثة - أو شهادته - يدل على كيفية صناعة أفلام حرف (ب) والظروف التي أدت إلى وجودها: "الذي حدث في يناير ١٩٦٣ عندما أسست شركات القطاع العام، فقد توقفت شركات القطاع الخاص عن الإنتاج.. حدثت هزة في الوسط السينمائي وبطالة للسينمائيين.. وبدأت الأصوات ترتفع بالشكوى من العاملين بالسينما لا يجدون عملا، وأن الدولة في العهد الاشتراكي مسئولة عن أن تجد عملا لهؤلاء... هذا الصراخ الذي حدث قدر من بلبلة المسؤولين وجعلهم يجيدون حل في أسرع وقت.. من هنا نشأت فكرة عمل أفلام رخيصة التكاليف.. سريعة الإنتاج، وهي التي أطلق عليها أفلام حرف (ب) وكان المقصود من هذه الأفلام أن تعرض فقط في التلفزيون الذي يساهم في كل فيلم بأربعة آلاف جنيه.. وتدفع الشركة ألفين وتساهم شركة التوزيع بأربعة آلاف جنيه .. ذلك حتى تدور عملية الإنتاج ويكف الناس في الوسط السينمائي عن الشكوى وحتى يمكن التفرغ للإنتاج الكبير.. والذي حدث أن هذه الأفلام عرضت في دور السينما على نطاق واسع وليس فقط في التلفزيون.. الأفلام كانت ذات مستوى عادي إذا عرف الغرض الذي أنتجت من أجله، فقد أعطتنا الوزارة أيامها خمسين ألف جنيه لإنتاج هذه الأفلام مساهمة في تشغيل أكبر عدد ممكن من الناس..".

ليس هذا فحسب بل أن إمكانيات شركة الإنتاج (فيلمنتاج) لم يكن يستطيع استيعاب تشغيل العمالة السينمائية مما حدا بالسادة أصحاب القرار بتكوين شركة أخرى تكمل عملية الهيمنة على جيش السينمائيين، لكنها دخلت في عملية تنافسية

سعرية/ فنوية مما رفع مستوى تكلفة الفيلم على مستوى الأجور!! بدلا من الاتفاق على سياسة سعرية، دخول سوق العرض والطلب !!: " من الأخطاء التي حدثت أيضا أن الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي (فيلمنتاج) لم تكن بإمكانياتها تستطيع أن تستوعب كل السينمائيين، فمثلا مفروض أن تنتج في السنة ثلاثين فيلما فقط في حين أن المخرجين في مصر عددهم سبعون ونفس هذا الوضع ينطبق على المصورين والممثلين والفنيين الآخرين.. وكان الحل تكوين شركة أخرى حتى يتمكن الذي لا يستطيع العمل مع " صلاح أبوسيف " أن يعمل مع " جمال الليثي "، وكانت الفكرة وبالا على القطاع العام لأنه حدثت حروب بين الشركتين.. فكانت تحدث عمليات مزايدات (من تحت لتحت).. رغم أن هناك اتفاق على الأسعار وحصل تثبيت لأجور كل العاملين في السينما.. ولكن للأسف أن هذا الاتفاق الخاص لم ينفذ الا على الورق.. "، ولت الأمور وصلت إلى هذا الحد بل تجاوزت إلى حدود أبعد عن المتصور والمتفق: " .. اذا أضفنا إلى كل عوامل الهدم هذه عاملا آخر موجودا في طبعنا كشرقيين وهو أن أموال (الميرى) حلال ومباحة لكل.. يعنى الفلوس فلوس الحكومة فإنه يستطيع أن ينفق منها ما يشاء.. وحدثت موجة سعار بين الناس القطاع.. عاوزين (يلهطوا) أموال الميرى بأى شكل، والدليل على ذلك أن العاملين في السينما فى القطاع العام هم نفس العاملين فى السينما فى القطاع الخاص ومع ذلك تكاليف فيلم القطاع الخاص هى نصف تكاليف الفيلم فى القطاع العام..

(مجلة «آخر الساعة» - ١٨ ديسمبر - ١٩٦٨).

عند هذا الحد توقفت شهادة "أبوسيف" حول القطاع العام والظروف والملابسات التى أدت إلى إعطابه، أو محاولة إيقاف عملية تواجده داخل تاريخ الحقبة الناصرية رغم كل ما زرع فيه ومن حوله القتل قبل ميلاده، والإجهاز عليه فى كل خطوة وتكبيلة بكوارر وعقلية قادة القطاع الخاص زمنًا، ووجدت فى الميرى هدفا لاستنزاف موارده، والعمل على قد فلوسه !!.

●● شهادة اقتصادى كين

اما الدكتور عبد الرازق حسين - هذا الاقتصادى الكبير الذى أوكل اليه عملية إنقاذ ما يمكن إنقاذه داخل الهيكل المالى للمؤسسة، والذي لم يكن يعنيه ما هو الدور السينمائى المنوط به لصناعة السينما، بقدر ما كان يبحث عن كيفية توفير (يوم/ ساعة/ دقيقة) تصوير الأمر الذى يعنى له فى النهاية توفير فى بنود ميزانية الفيلم..

أى فيلم، فالعمليات كلها تشبه بعضها البعض من الناحية التجارية، وهو الهدف الأول والأخير، لكنه كانت له وجهة نظر جديرة بالمراجعة حيث يقول: " .. مشكلة السينما فى مصر أنها القطاع الوحيد القائم على غير أساس علمى .. والملاحظ أنه لم يكن هناك أى محاولة لدراسة التطور الاجتماعى ومطالب الحياة الجديدة - ويرجع السبب فى ذلك إلى طريقة تكوين القطاع العام نفسه .. فبالرغم من أن السينما تعتبر أقدم صناعة فى مصر، إلا أن الدولة لم تولها أى أهمية إلا فى السنوات الأخيرة .. " .

و هو كلام جاد وجيد فالرجل يركز على أن القطاع العام السينمائى على أساس علمى أولا إضافة إلى ذلك أن الدولة لم تنتبه إلى السينما بشكل منهجى ودراسة للتطور الاجتماعى وما تتطلبه المرحلة التى أطلق فيها هذا القطاع، ويستكمل شهادته: " .. حدث بعد ذلك أن اتجهت الدولة إلى النظام الاشتراكى سنة ١٩٦١، وكانت هناك فرصة مناسبة لاستغلال هذا الظرف عن طريق عرض الاستوديوهات للبيع للقطاع العام، حدث هذا عام ١٩٦٣، الدولة دخلت مشتريّة لمجموعة من الاستوديوهات قدرت قيمتها على أسس غير علمية - هذا هو أساس المشكلة، فلما تم شراء الاستوديوهات .. اشترت بأعباء مالية وإدارية ضخمة، بمعنى دفع قيمة هذه الاستوديوهات لأصحابها فى الوقت الذى كانت فيه شبه مفلسة .. وتشغيل العاملين فيها - وأغلبهم ذو كفاية منخفضة بأجور لا تتناسب مع الظروف العامة ولا مع إنتاجياتهم - بمعنى آخر إدارة الاستوديوهات بنفس الجهاز الذى كان أوصلها إلى مرحلة شبه الإفلاس، بدلا من أن نشترى على أساس أنها مشروعات خاسرة، اشترت بقيمتها الدفترية أو أكثر مما يعنى زيادة العبء على الميزانية العامة، أو بمعنى دقيق زيادة نصيب التكاليف فى كل فيلم .. وأدى وجود القطاع العام إلى زيادة المشكلة حدة، أصبحت هناك وظائف محددة وعلاوات مستمرة ورغبة من الإدارة فى إرضاء العاملين .. فتعطيهم بدون حساب بعكس الحال فى القطاع الخاص الذى لم يكن يمنح إلا مقابل خدمة، وهنا لاحظنا اتجاهها غريبا هو أن بعض العاملين كانوا يشعرون أن مرتباتهم ليست إلا مقابل حضور وأى عمل يؤدونه يجب أن يحصلوا منه على مكافأه .. " .

كانت تلك أول المشكلات التى وجدها عند إعادة تقييم الاستوديوهات من الناحية الدفترية ومن الناحية الاسمية ،وكيف أن الدولة اشترت دون النظر إلى مديونية وحجم عمالة الاستوديوهات، أيضا الالتزامات التى صارت أعباء إضافية خاصة بند

الأجور وما يترتب عليه - ذلك أن مال الميرى ملك لنا جميعاً.. ونحن به أولى!! - أما المشكلة الثانية: "أن القائمين بالإدارة فى هذه المرحلة الخطيرة كانوا من الفنانين، والفنان بطبيعته لا يتقن الناحية الإدارية ويتأثر بعلاقات شخصية أو بأفكار ذاتية.. الأمر الذى أدى إلى قيام مشكلة الشلل الأمر الذى ظهر فى التوسع فى دفع العرابين وشراء قصص دون رابط..مما زاد الطين بلة محاولات كسب الفنانين أو محاولة الإضرار البعض بالبعض عن طريق رفع الأجور دون أن يكون هناك مبرر اقتصادى لها..".

إذن الشللية كانت هى إحدى الطرق التى جعلت المديونية تزداد نتيجة راوبط عاطفية لهأعملية خاصة بالإدارة التى لايجيدها أى فنان يوكل اليه إدارة الشكل المؤسسى!! " أما المشكلة الثالثة: " أن وجود القطاع العام يعنى مسئولية الدولة عن جميع العاملين، بغض النظر عن مستواهم أو بمعنى آخر مسئوليتها عن كل من أدرج أو لم يدرج اسمه فى نقابة المهن السينمائية.. هذه عملية غير ممكنة.. لأن مسئولية القطاع العام هى أن يقوم بإنتاج يخدم اقتصادنا العام.. " إذن يرى الدكتور عبد الرازق أن هناك جيش من العاطلين داخل النقابة على الدولة أن تقوم برعايتهم والصرف عليهم وعلى أسرهم من باب الضمان الاجتماعى، فى الوقت الذى تجد الدولة أنهم أعباء إضافية عليها، ولحاجة للدولة بهم، وهذا ليس عيباً للعاملين بالاستديوهات بقدر ما هو عيب فى النظام الذى سمح لنفسه بالموافقة على التقييم الدفترى وسداد قيمة أستديوهات مفلسة إضافة إلى تسكين عاملين بها لاشغلة ولا مشغلة وصار على الدولة رعايتهم أيضاً! - ويكمل الدكتور شهادته للتاريخ: " .. لقد استلمت جهاز السينما فى فبراير ١٩٦٧ (خراباً) .. (مفلساً) .. الكفاية الإدارية فيه متخلفة جداً.. وكانت هناك ظروف اجتماعية صعبة.. كانت هناك محاولة لوضع الجهاز على أساس العمل الجاد وعدم الخروج على النظام.. لا أجر بدون عمل.. ولأعمل اضافى الا اذا أدى العمل العادى.. واستغل جميع الطاقات الموجودة.. "

(مجلة «آخر ساعة» - ١٨ ديسمبر عام ١٩٦٨)

إذن جهازالسينما كان خرباً ومفلساً والكفاية الإدارية متدنية، والظروف المحيطة اقتصادية واجتماعية كانت هى الأخرى صعبة، ومع ذلك حاول الرجل أن يضع الجهازعلى الطريق الصحيح، ربما كانت الشهادة الأخيرة - فى الشهادات التى نتناولها - لجمال الليثى رئيس مجلس إدارة شركة القاهرة للسينما السابق - حول أسباب فشل القطاع العام - وهى نفس أسباب بعض القادة السابقين يضاف اليها

نقطة أو أخرى مختلفة فهو يرى أن ارتفاع تكاليف الإنتاج ارتفاعاً باهظاً كانت السبب الأساسى والرئيسى للخسارة هذا أولاً بمعنى أن الخسارة ترجع الى:

- ارتفاع سعر الفيلم الخام.

- ارتفاع سعر النشر فى دور الصحف والمجلات.
 - ارتفاع تكاليف الخدمات الداخلة فى عمليات الديكور.
 - ارتفاع تكاليف الاستديوهات نتيجة لزيادة العمالة بها.
- اما السبب الثانى والرئيسى الذى سبب هذه الخسائر يرجع الى:
- اغلاق بعض الأسواق العربية التقليدية لأسباب سياسية واقتصادية.
 - الغاء حفلة الساعة العاشرة صباحاً لمدة عامين.
 - منافسة الفيلم الأجنبى لارتفاع مستواه.
 - منافسة التليفزيون بقنواته

(مجلة «آخر ساعة» ١٨ ديسمبر عام ١٩٦٨)

كل هذه الشهادات جاءت فى السياق العام لبحثنا وبترتيبات هدفها محاولة البحث فى أسباب انهيار مؤسسة السينما على المستوى الإدارى والمالى من خلال وجهات نظر مجموعة كبيرة من قادة الفكر والثقافة والفن والاقتصاديين الذين حاولوا فى مراحل مختلف الا يتم إغلاق هذا القطاع وتصل أرقام الخسائر إلى مجلس الشعب فيما بعد ليحدد الرقم من واقع سجلات الجهاز المركزى للمحاسبات فى الوقت الذى يعلمه الجميع أن المنتج السينمائى له دورة حياة اقتصادية فى عملية العرض والتوزيع على المدى البعيد التى تتراوح بين عشر إلى خمسة عشر عاماً.

• نجيب محفوظ.. كلمته التاريخ:

هناك شهادة هامة لرجل من أفضل رجال مصر - قائد وكان رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما سابقاً - ألا وهو الأديب الكبير نجيب محفوظ الذى قال: " .. التهم الموجهة لى .. فأنا اعترف أن الحقيقة أنه لم يكن لى أى سلطة يمكن أن أبشرها فى عمليات الإنتاج أو التوزيع .. فإن عمل رئيس المؤسسة كان مجرد وضع الخطة ومتابعتها ولم يكن مسموحاً له بالتدخل فى العمليات الفنية .. " .

(مجلة «آخر ساعة» - ١٨ ديسمبر عام ١٩٦٨)

رحم الله نجيب محفوظ.

الباب السابع:

خسائر مؤسسة السينما

السينما ليست فناً فقط فهي صناعة بكل المقاييس وهذا مانعرفه منذ زمن بعيد.. بل هي الصناعة المصرية الوحيدة التى كان يتم تصديرها بنسبة ١٠٠٪ من إنتاجها، ليس هذا فحسب بل من أقدم الصناعات المصرية، حيث ظهرت فى مصر قبل دول كثيرة فى منطقة الشرق الأوسط وآسيا وأفريقيا.

• القطاع العام الهدف عودة مصر للمصريين:

حقيقة الأمر، وقبل الدخول فيما أطلق عليه انحرافات واختلاسات حدثت فى مؤسسة السينما من وجهة نظر الأجهزة الرقابية، وما هى الإجراءات التى اتخذت لتحديد المسؤولية عن الخسائر؟، لابد من الإشارة إلى أن القطاع العام لمصر لم يكن سوى معركة وطنية قبل أن يكون أيديولوجية، ذلك أن القطاع العام لم يبدأ مع عمليات التأميمات فى مصر عام ١٩٦١ بل بدأ مع حرب مايمكن أن نسميه التمصير وتحرير الاقتصاد المصرى من سيطرة الأجانب، ذلك أن نظرة فاحصة على الشركات فى ذلك الوقت نجد أن ٨٠٪ من الشركات المؤممة كانت ملكية خاصة للأجانب بشكل عام واليهود بشكل خاص حيث سيطروا على أكثر من ثلث الاقتصاد المصرى قبل الثورة.

فالهدف من التأميم كان ضرورة عودة مصر.. لمصر، وسيطرة الشعب على ثروته الوطنية، بينما خلقت الثورة القطاع العام كى يكون قاطرة التصنيع الشامل

والحصار، (وكما كانت تقديرات مؤسسة التمويل الدولية وتقديرات مجلة الايكونومست البريطانية وبنك مورجان ستانلى/ أمريكى.. أن أصول الثروة الوطنية تصل قيمتها إلى ٤٠٠ مليار جنيه (أربعمائة)، بينما تصل قيمة القطاع العام إلى ١٤٠٠ مليار جنيه (ألف وأربعمائة).

(جريدة «العربى الناصرى» ٢٢ يوليو ١٩٩٦ حرب القطاع العام دراما الثروة والثورة)

ليس هذا فحسب بل أن البنك الدولى اعترف فى - عدد عبد الناصر التاريخى - أن مصر حققت بين عامى (١٩٥٦ - ١٩٦٦) أكبر معدل نمو سنوى فى العالم الثالث كله - وصل إلى معدل نمو ٦.٦٪ سنوياً، وأن مصر/ عبدالناصر، حققت فى النصف الأول من الستينيات بين عامى (١٩٦٣ - ١٩٦٤) معدل نمو وصل إلى ١٢.٣٪ !!، إن مصر حققت فى عشر سنوات تنمية تساوى أربع أضعاف ماتحقق فى أربعين سنة. (نفس المصدر السابق)

والحقائق تقول: أن تنمية عبدالناصر جعلت مصر دولة بلا بطالة فى الستينيات.. وحدثت المعجزة.. معجزة التشغيل الكامل دون تحميل مصر بأعباء الديون الثقيلة، يقول سامى شرف فى حديث له: " .. عندما بدأت التنمية الواسعة.. تذكر حديث بن جوريون حول عبدالناصر وأهدافه.. خلاصته إنه أخطر شىء عند عبد الناصر هو اتجاهه نحو التنمية.. لأن التنمية ترتب عليها تقدم فى مصر.. فى جميع المجالات، بحيث تجذب جميع القوى المتصارعة فى العالم العربى نحو نموذج حى يحقق طموحات وأحلام العالم العربى.. وهذا فى حد ذاته مزعج بالنسبة لإسرائيل.. ". (نفس المصدر السابق)

يقول الأستاذ محمود المرافى: إن التأميم ليس عقوبة، لكنه لإقامة مجتمع جديد.. وهو صور أخرى مختلفة عن مجتمع ١٣٪ من السكان يحظون بـ ٥٠٪ من الدخل القومى.. الرأسماليون عمدوا للتآمر وخفض إنتاج شركاتهم فور قيام الثورة.. الرأسماليون يلجأون لاستغلال الفرص (يخزنون سلعهم ويرفعون أسعارهم، وهم أيضاً بفسدون الحكم ويلجأون لتهريب الأموال.. " (نفس المصدر السابق)

(نلاحظ كلمة الاستغلال - هنا - قد أصبح لها مضمون اجتماعى جديد، وأنها أصبحت أكثر شمولاً.. وتأثيراً فى رأى العام.. وفى اتخاذ القرارات.. والهدف الذى بدا واضحاً فى الأحاديث السياسية هو عدم السماح بظهور طبقة جديدة، حيث ظلت الامتيازات الموجودة إرثاً للطبقة القديمة، وبالتالي فى سيطرة رأس المال -

ديكتاتوريته - على الحكم جعله يقف حجر عثرة فى تنفيذ مشروعات صناعية جديدة خوفاً من نشوب طبقة عاملة تهدد الطبقة المستغلة.

لذا كان لابد من إيجاد قطاع عام قادر على أن يقود التقدم فى جميع المجالات وتحمل المسؤولية الرئيسية فى خطة التنمية، وبالتالي: "الطريق الوحيد الذى يمكن أن تتلاقى عليه جميع العناصر فى عملية الإنتاج.." (الميثاق الوطنى)

• القطاع العام يخسر:

قال الدكتور جمال العطيفى - وزير الإعلام والثقافة: ".. اللجنة انتهت إلى تقرير أعدته بعد أن ندبت خبراء لفحص نشاط المؤسسة الملقاة - مؤسسة السينما - انتهى إلى تقدير خسائرها بما يقرب من ثمانية ملايين من الجنيهات.." .

(جريدة «السينما والفنون» - العدد الخامس - ٣١/١/١٩٧٧)

هكذا أطلق دكتور جمال العطيفى رصاصته الأولى من خلال مشروع تقرير لم يكن نهائى لكنه - الرقم - ظل عالقاً فى ذهن الكثيرين من المتابعين لوقائع خسائر المؤسسة وكيفية حدوث ذلك لها.

• فتحى فرج يفند أسباب الخسائر:

يرى الناقد الكبير الراحل فتحى فرج أن هناك مجموعة هامة من الحقائق أدت إلى خسائر مؤسسة السينما: "للأسف نرى أن تاريخ القطاع العام السينمائى منذ نشأته.. كان متخبطاً.. كان لايعرف لنفسه هدفاً واضحاً.. محدداً.. فهو من ناحية الهيكل التنظيمى مر بمراحل متعددة من إنشاء الشركات إلى دمجها ثم حلها، لايحكمه فى هذا تطور فكرى أو تنظيمى إنما أهواء وميول الذين تولوا مسئوليته منذ عام ١٩٥٧، حينما أنشأت مؤسسة دعم السينما إلى قيام مؤسسة السينما حتى إغلاقها عام ١٩٧١.. السبب الوحيد وراء كل هذا هو غياب الأساس الفكرى الذى يجب أن يقوم عليه توجيه هذا الفن البالغ التأثير فى حياتنا اليومية على مستوى الإنسان العادى.. ونظراً لغياب هذا الهدف أو الأساس الفكرى البالغ فى موثيق الثورة منذ يوليو ١٩٥٢.. " أيضاً يقول فتحى فرج مقولة هامة حول الأسباب التى أدت إلى هذا الانهيار: ".. لقد سيطر على القطاع العام منذ نشأته نفس رجال القطاع الخاص وأداروه لحسابهم.. ثم انتهى بهم الأمر إلى تصفيته تماماً تحت وطئة الديون التى بلغت ثمانية ملايين جنيه.." .

لكن فتحي فرج لايتوقف عند هذا الحد من التناول، بل يتجاوز حدود ذلك في المقارنة بين ماقدمته الدولة من أموال عامة لاستثمارها وحجم الأصول الثابتة التي تعطى في النهاية مؤشراً يفيد أنه لم تكن هناك خسائر على النحو المزعوم: " .. الحقيقة الثابتة.. هو إفلاس هذا القطاع العام رغم أنه كان من الضروري أن يحقق أرباحاً، فليس هناك فيلم لايربح أياً كان نوعه، وإنما هناك إدارة تخسر وأخرى تربح.. أن مقارنة بسيطة بين ماقدمته الدولة من أموال عامة لاستخدامها واستثمارها بمؤسسة السينما وشركاتها مبلغ ٨٦٨,٥٤٥ جنيهاً بما يعادل من أصول ثابتة تحت يد مؤسسة السينما وقدرها مبلغ ٦,٠٤٠,٩٢٧ جنيهاً يبين بوضوح أن الأموال العامة التي قدمت لاستثمارها بهذا الحق لم تبدد على الإطلاق.. ويتبقى التساؤل لماذا أظهرت حسابات النتيجة أن مجموع الخسائر (من يناير ١٩٦٣ حتى ٣٠ يونيو ١٩٧١) قد بلغ ٦٦٧٥,٢٧٣ جنيهاً؟!... " وللإجابة عن هذا التساؤل يقول: " .. أسباب هذا العجز أن مؤسسة السينما وشركاتها خلال الفترة المشار إليها بعاليه، قد تحملت أعباء غير عادية لادخل لإدارتها فيه.. ترتب على ذلك أن تحملت المؤسسة مبالغ طائلة تمثل حصيلة مجموع الأعباء الملقاة على عاتق المؤسسة والتي لاشأن لنشاطها العادي بها، ولو حدث لتوفر للمؤسسة رأس المال العام والسيولة..".

(جريدة «السينما والفنون» - العدد التاسع - ٢٨ فبراير ١٩٧٧)

• إدارة القطاع العام.. متحمسين للقطاع الخاص :

بينما تحدثنا المخرجة نبيهة لطفى: " .. لقد منحت إدارة القطاع العام لرجال كانوا في حقيقة الأمر، مؤيدين متحمسين للقطاع الخاص .." (نفس المصدر السابق)

• عبدالناصر كان أكثر تقدماً من صلاح أبوسيف:

تقريباً نفس الكلام رده الكثير من نقاد السينما، ومنهم سمير فريد: " .. الثورة الناصرية - وخاصة بعد عام ١٩٥٦ تاريخ تأميم قناة السويس وظهور راديكالية ما داخل النظام - كانت تتقدم من خلال منظور ثوري بسرعة أكبر من السينما المصرية.. أن عبدالناصر كان أكثر تقدماً من صلاح أبوسيف... لقد تم إنشاء قطاع عام قبل تكوين كوار ملائمة ومقتنعة به.. وأدى هذا إلى انتشار الفساد.. " (نفس المصدر السابق)

• تصفية النظام الناصري:

فى جانب آخر أعلن المستشار أنور حبيب - المدعى الاشتراكى نتائج التحقيق فى قضية القطاع العام فى السينما، حيث لم تكن الخسائر كما قال دكتور جمال العطيفى ثمانية ملايين جيناً، أو كما بدا فى مجموع الخسائر والحساب الختامى ٦٦٧ر٢٧٣ره جنية، بل رقم آخر ثالث هو ٦٠٠ر١٣٦ر٦ جنية وهو الأمر الذى يدعو إلى التشكيك أيضاً فى صحة هذا الرقم المالى الذى صدر أيضاً عن مسئول كبير فى نظام استدلالى هدفه ليس البحث عن الحقيقة بقدر تصفية هذا النظام الذى ظهر من خلال عباءة القيادة الناصرية، وبالتالى - ربما - كان الرقم الأخير صحيحاً، وربما لم يكن هكذا لكنه رقم مماثل للأموال التى قدمت للاستثمارها فى المؤسسة وشركاتها تقريباً، أو ما يماثل أصول ثابتة كانت لدى المؤسسة فى هذا الوقت، قيمتها الاسمية تتزايد مع اختلاف قيم وأسعار الصرف التى شهدتها مصر عقب ذلك، لكن علينا مراجعة باقى تقارير الخسائر والتى أوجز أسبابها فيه: " .. أن المؤسسة قامت بإنتاج ١١٠ فيلماً حققت الخسائر المذكورة بسبب الإسراف فى الأجور والفيلم الخام.. وإيقاف أفلام بعد البدء فى إنتاجها وعدم عرض أفلام أخرى لأسباب سياسية.. "

(جريدة «السينما والفنون» - العدد الخامس والعشرين - ٣٠ يونيو ١٩٧٧)

فى كل الأحوال البيان لم يوضح لنا معانى الإسراف فى الأجور أو الفيلم الخام أو ماهى المعدلات المفروضة للتعامل بها ؟، وماهى الأفلام التى تم إيقافها بعد البدء فى تنفيذها؟، أو ماهى الأفلام الأخرى التى لم تعرض فلأسباب سياسية حسب نص المدعى الاشتراكى الذى هو فى حاجة إلى تفسير والتحفظ عليه لأنه يعطينا تقريراً جزافياً على العموميات وليس تشريح النقاط الواردة فيه !، إلى جانب أن التقرير لم يشمل توجيه أى إدانة لشخص بعينه، فالكلمات فى المطلق وترجع الخسائر إلى سوء التخطيط.. سوء التسويق.. عدم الاستغلال الاقتصادى الأمثل فى مجال الإنتاج والتوزيع.. كلام مكاتب للدعاية ليس الا ؟!

• منافستو أبو سيف:

هذا من ناحية وربما لكل الأسباب التى أتى ذكرها فى الشهادات كانت خسائر القطاع العام السينمائى محل القيل والقال، فلم يكن هناك أسلوب علمى فى الإدارة.. حيث رأى النظام أن إدارة هذه المؤسسة لابد وأن تتم من خلال رجال السينما، وهو أسلوب جدير بالاحترام ويتسم بأخلاقيات ورومانسية فى الإدارة، لكن

الحقيقة أتت على النقيض تماماً ودخلت عناصر مختلفة فى قواعد اللعبة، فكانت النتائج على النحو السابق ذكره، لكن أعتقد أن هناك أيضاً رؤية متعالية وتقييم لأفراد المهنة طرحه مسئول فى المؤسسة، هذا التقييم قنن فيه حجم زملاء، ومدى المستوى الفنى الذى هم عليه، وكان أقرب من التقرير منه إلى القيم، واعتبر نفسه خارج الإطار، وهو المهم الوحيد بالمؤسسة وماعداه ليس لهم الحق فيها، منح وحجب وهو نفس الأسلوب تقريباً عندما كان رئيساً لفيلمنتاج ويكفل الدلائل على صحة هذا الكلام، هو تقديم هذا المنافستو الذى نشر فى (مجلة «الطلیعة» المصرية - العدد رقم ٨ - السنة الثانية أغسطس عام ١٩٦٦)

يقول أبو سيف لاشك أن إنشاء مؤسسة السينما هو خطوة هامة وتاريخية فى سبيل الإصلاح.. ذلك أنه خطوة مؤيدة من الدولة وتحددها سياسة واعية ورشيدة - ثم ينتقل إلى الموضوع التقرير الخاص بمجموع المخرجين زملاء لهم مكانتهم وأدوارهم وحجمهم وكيفية إعادة تأهيلهم.. الخ يقول المخرج صلاح أبو سيف: الفئة الأولى: لايزيدون عن أصابع اليد الواحدة.. رغم ماحققوه من تقدم فنى إلا أن الجمود قد بدأ يزحف على إنتاجهم مما يهدد بإضعاف قدرتهم الابتكارية - وهنا ينتقل أبوسيف ويصف لهم كيفية تثقيفهم:

- إلقاء محاضرات ذات مستوى فنى خاص يقوم به متخصصون مصريون أو أساتذة زائرون من الأجانب.

- عرض أفلام التجارب الهامة فى العالم سواء من الناحية الكلاسيكية أو من الإنتاج المعاصر من المدارس والمذاهب الفنية المختلفة.

- إرسال بعثات قصيرة لمختلف المهن إلى البلدان ذات التقدم التكنيكي أو الفنى، وتكون تحت إشراف دقيق من قبل المؤسسة.

- استحضار خبراء فى نواحى الإخراج خاصة، وباقى المهن المختلفة للمعاونة والتدريب والتعليم.

- إقامة مركز تدريب مهنى وتجريبي للسينمائيين بحيث يحصل على أعلى خبرة تكنيكية تؤهلهم لتحقيق التجارب الجديدة وتطلق قدرتهم الإبداعية..."

(يتوقف حديث أبوسيف عن الفئة الأولى، هؤلاء المخرجين العظماء الذين لايزيدون عن أصابع اليد الواحدة، والذي أوضح لنا من خلال برنامج التعليم والتثقيفى والدراسى أنهم فى حاجة إلى إعادة تأهيلهم بشكل دقيق تحت إشراف المؤسسة، وإذا كان هؤلاء هم الأفضل فما بالناس بباقى الفئات ! وماهو المطلوب منهم، رغم عدم

علمنا بمن هم الذين يعدون على أصابع اليد الواحدة؟، وهل هو داخل هذه المجموعة أو خارجها، والنص كما نرى فى حاجة إلى تفسير صلاح أبوسيف ذاته (!!). أما ما يقوله أبو سيف عن الفئة الثانية.. مجموعة المخرجين الذين يكونون الصف الثانى.. هما أكثر نسبياً.. منهم من هو مستعد للتطور ويرغب فيه.. يجب أن تمنح الإمكانيات لصقل مواهبها وفتح سبل الدراسة والتمرين على أن يكون ذلك تحت إشراف المؤسسة..".

(وهو لم يقل لنا من هم هؤلاء رجال الصف الثانى وكيف استطاع تقييم كل منهم، ووجد لديه الرغبة فى التطور وبالتالى ضرورة صقل موهبته بالدراسة والتمرين !!). أما فى حديثه عن الفئة الثالثة.. هم يشكلون عدد كبير من المخرجين المقيدون رسمياً بالجدول، لقد وصلت أسماؤهم إلى تلك الجداول، دون كفاءة حقيقية ودون عمل حقيقى هم يمثلون عبئاً شديداً على كاهل السينما المصرية، فهم لا يمارسون عملية الإخراج منذ سنوات طويلة، فقد أثبتت الظروف أنهم لا يتمتعون بالقدرة التى تؤهلهم لذلك، لقد فتحت الطرق أمامهم أكثر من مرة، وهم لا يصنعون شيئاً الا تأكيد عجزهم عن السير فيها.. ونظراً لكونهم عاجزين عجزاً فنياً عن العمل فإنهم يكونون بطبيعة هذه الظروف خميرة للتفسخ والعفن داخل مجالات المخرجين، فهم لا يكفون عن المطالبة بحقوقهم كمخرجين لا يتجاهلون عجزهم فحسب بل يثيرون - أيضاً - الشكوك والسلبية فى الوسط الفنى كله.. الأمر الذى يمنع عجلة التقدم.. وإيذاء الوضع الشاذ ضرورة رفع أسمائهم من قائمة المشتغلين بالإخراج، قد يتحججون بالبطالة وقطع العيش، ولكننا بإيذاء إحياء فن وسمعة دولة، ومع هذا فمن الممكن تيسير أى عمل لهذه الفئة بشرط الا يوضعوا أبداً فى مراكز تمكنهم من السيطرة على زملاء مخرجين.. حتى نعطى الفرصة لإثارة الأحقاد.. الأمر الذى يصيب الإنتاج نفسه بعملية تدمير وتخريب جديدة.. فلا شك أن من أهم المخاطر التى تتعرض لها السينما أن يسيطر على الفنانين إداريون عاجزون ذاقوا مرارة الفشل فى العمل الفنى، فى الوقت الذى نحن فيه أحوج مانكون فيه إلى نوع ممتاز من الإداريين الأكفاء ذوى الموهبة الإدارية الحقة..".

(أبوسيف راصد هؤلاء مجموعة المخرجين الذى يبدو أنهم خارج الإطار بالنسبة له وأن تقييمهم جاء على هذا الشكل، دون أن نعرف من هم وهل التقييم الذى أجراه أبوسيف تقييم حقيقى ليس من هم وهل التقييم الذى أجراه أبوسيف تقييم حقيقى ليس فيه أى شبهة ضد!!)... الفئة الرابعة.. "خريجو المعاهد الفنية وهم فى حاجة

إلى أن تمتحن مواهبهم التطبيقية فى مجال الإنتاج العملى حتى لا يصبحوا عبئاً على كاهل عملية الإنتاج ذاتها، فيشكلون خطراً شديداً قوامه الفصل بين النظرية والتطبيق.. لذا من المفترض نتيجة أهمية الدور الذى سيلقونه فى حياة السينما فى الفترة المقبلة.. أن لا يحصلوا على أجازاتهم الدراسية الا بعد فترة تمرين عملية فى الأستديوهات التابعة للمؤسسة، وتحت إشراف خبراءها وأساتذتها..".

(حتى خريجى المعاهد الفنية وضع لهم محاضر خاصة قبل أن ينضموا إلى قافلة العاملين فى الحقل السينمائى.. ألا وهو ضرورة التمرين والتدريب ولا يحصلون على شهاداتهم الدراسية الا بعد العمل فى أستديوهات المؤسسة وتحت إشراف خبراء وأساتذة تلك الأستديوهات.. لا أساتذة وخبراء المعهد العالى للسينما، وذلك حتى يسهل لهم كيفية الفصل بين النظرية والتطبيق !!).

• مجرد ملاحظة:

نقطة هامة وأخيرة فى أسباب الخسائر التى ظهرت فى سينما القطاع العام هو الفرق الجوهرى واختلاف سياستى وزارة الثقافة خلال وزيرين د. ثروت عكاشه ود. عبدالقادر حاتم، ورغم أنهما وزيران خرجا من كم ثورة ٢٣ يوليو الا أن السياسات اختلفت فيما بينهما، فالدكتور ثروت عكاشه اعتمد سياسة تقديم الثقافة الرفيعة ذات الجذور والتأصيل والمنهج الذى حاول من خلاله دعم كل هدف قيم ونبيل ومحاولة بناء سياسة استراتيجية ثقافية بعيدة المدى.

بينما كانت توجهات الدكتور عبد القادر حاتم هى محاولة إيجاد واعتماد هذا المفهوم الإعلامى فى الثقافة، واعتمد سياسة مختلفة تعتمد على الكم وسرعة الإنجاز، والتوسع فى تقديم العديد من الاندفاعات التى تعطى انطباع بالفرقة وإحداث دوى صاحب الحركة الثقافية فى كل المجالات (سينما/ موسيقى/ مسرح/ كتاب) خلال الفترة الأولى من ٦٢/ ١٩٦٦، وصاحب تلك السياسة أخطاء عدة منها شراء أستديوهات بقيم مالية وتقديرية أعلى بكثير من قيمتها الحقيقية إضافة إلى أن هذه الأستديوهات كانت مفلسة مع وجود جيش من العاملين - العاطلين الذين أصبحوا فى حاجة إلى إعانة عاجلة وطلب تشغيلهم والتمرمغ فى المال الميرى !!، مما كان له الأثر الكبير فى أول مسماردق فى جسد القطاع العام السينمائى. وأن كل ما قدم من سينما جادة وجيدة ظهرت خلال الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٧١ - أى إضافة الحقيقية لسينما القطاع من الوثائق الاجتماعية/ الاقتصادية - السياسية

جاءت كلها خلال السنوات الست فقط، وضمت منها مجموعة من أفضل مائة عمل سينمائي، لكن أيضاً تشأ الظروف ولانعلم لماذا؟ أن الذى قام بحل هذا القطاع وتحويله إلى المدعى العام الاشتراكى لبحث أسباب خسائره هو الدكتور عبدالقادر حاتم ! الذى كان هو نفسه ضالماً فيه فى بداية تأسيس هذه المؤسسة، وتلك الفوضى التى ضربت أرجاء مجال صناعة السينما على المستوى العام والخاص - الذى يستفاد من تواجده والعيش عليه كطفيل استنزف موارده ورفع تكلفة إنتاجه برفع قيم أجور العاملين والفنانين والفنيين داخل القطاع العام، مقابل انخفاض تكلفة إنتاجية الفيلم المنتج فى إطار شركات القطاع الخاص التى تركتها الحكومة بشكل رومانسى كى تشارك فى البناء طبقاً لما حددته المفاهيم الرومانسية للاشتراكية والميثاق فى اعتقاد منها أن رأس المال الخاص وطنى وسوف يشارك فى البناء وتحقيق الهدف المشترك معا - ولكن بدا أن هناك مآرب لدى من عمل فى إطار القطاع العام وكان الهدف هو إعادة ريمه إلى عاداتها القديمة وهو ما حدث فيما بعد وتم حل القطاع وتحويل إدارته إلى المفتى!! لأنه لم يكن له كوادره التى تحميه وتحافظ عليه عندما سن هذا القطاع فظهر إلى الوجود خلال تلك السنوات البعيدة/ القريبة وخلال الفترة من عام ١٩٧٢/١٩٦٣.

خاتمة:

وثائق شاهدة على التاريخ

ماتبقى لنا هذه الوثائق الاجتماعية/ السياسية/ الاقتصادية الشاهدة على جزء من عصر سينمائي أت وسط ركام تاريخ السينما المصرية، وثائق ترسم صوراً لفترة مرت بحياة مصر (١٩٦٣ - ١٩٧٢) قدم فيه مجموعة كبيرة من الفنانين والفنيين جزء من تاريخ شعب بكل ما فيه من صعود وهبوط وتغيير مختلف مرت به المنطقة، ولعبت الحالة السياسية دوراً في تغيير نمط وشكل مجتمع كان يقوم على عمل مشروع لمساعدة أبناء مصر الحفاة، إلى حالة مجتمع شملته روح شابة، ووجد شخصيته من جديد، وقام وحاول المساهمة في بناء دولة عصرية تقدمية، قدمت للمنطقة العربية وإفريقيا والعالم الثالث شكلاً تنويرياً وثورياً.

في هذه الدراسة تحدثنا عن الأفكار والموضوعات التي طرحت من خلال سينما القطاع العام في إطار صناعة السينما، حيث الموضوعات شاركت بقدر الإمكان في طرح مشكلات المجتمع ككل، وهي موضوعات ذات صيغة هامة وجادة لها من الأهمية والوجاهة ل طرحها والحديث عنها في تلك الفترة التاريخية، وتفاعل معها جماهير الصالات، ونعتقد أنها لاتزال تحدث الأثر الأكبر عند تكرار عرضها في الفضائيات العربية مرات.. مرات.

نقطة أخرى لم نتطرق فيها في حديثنا، ألا وهي الحرفيات السينمائية والمهارات التقنية التي حاول بعض صناع الأفلام تقديمها سينمائياً، وربما لو أفردنا جزءاً من

تلك الدراسة لبعض صناع السينما وطرق السرد للغة السينمائية، لعرفنا كيف حدث هذا التطور، وقدرات الصانع فى مخاطبة المتفرج عبر لغة سينمائية راقية وليست طرح الأفكار عبر منشور سياسى ولغة جامدة.

نقطة ثالثة، أن هذا القطاع العام أتاح الفرصة لشباب كثيرين ممن كانوا فى بدايات حياتهم السينمائية، أخذوا الفرصة تلو الأخرى، أبدعوا سينمائياً وصاروا من أعلام هذه الصناعة، وآخرين من خريجى المعهد العالى للسينما تدرجوا كمساعدين إخراج مع نجوم الإخراج الكبار، حتى صاروا نجوماً فى هذه الصناعة فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن الماضى.

".. عدد المخرجين لأول مرة فى القطاع العام ٢٦ مخرجاً.. حسين كمال/ نور الدمرداش/ خليل شوقى/ أحمد فاروق/ جلال الشرقاوى/ عبد الرحمن الخميسى/ فاروق عجرمة/ محمد نبيه/ شفيق شامية/ إبراهيم لطفى/ مدحت بكير/ ممدوح شكرى/ ناجى رياض/ إبراهيم الصحن/ محمدراضى/ صبحى شفيق/ مذكور ثابت/ محمد عبدالعزيز/ محمد بسيونى/ سعيد مرزوق/ على عبد الخالق/ يوسف مرزوق/ أنور الشناوى/ يوسف فرنسيس/ منهم سبعة عشر مخرجاً لأول مرة من ستة وعشرون..".

(على أبو شادى/ «السينما والسياسة»/ مكتبة الأسره/ ٢٠٠٠)

إن تلك الحقبة القصيرة نسبياً، تركت مجموعة هامة من الوثائق الفيلمية جديرة بالدراسة مرات ومرات لما تحويه من تراث إنسانى رسم شكلاً وملامح فترة/ عصر، وهو أثر كبير فى حاجة إلى إعادته مشاهدتها وكتابة أبحاث أخرى حولها، لأنها كانت فترة ثرية، أغنت السينما المصريه وتراثها.

قائمة الأفلام التى أنتجتها شركات القطاع العام

- القاهرة فى الليل.. إخراج محمد سالم ١٩٦٣
- منتهى الفرع.. إخراج محمد سالم
- الأيدى الناعمة.. إخراج محمود ذو الفقار ١٩٦٤
- بين القصرين.. إخراج حسن الإمام
- زوج فى أجازة.. إخراج محمد عبد الجواد
- المراهقات.. إخراج سيف الدين شوكت
- هارباً من الزواج.. إخراج حسن الصيفى
- من أجل حنفى.. إخراج حسن الصيفى أو الزوج المتشرد الاسم على نسخة العرض
- ثمن الحرية.. إخراج نور الدمرداش
- اعترافات زوج.. إخراج فطين عبد الوهاب
- الابن المفقود.. إخراج محمد كامل حسن
- نهر الحياة.. إخراج حسن رضا
- العائلة الكريمة.. إخراج فطين عبد الوهاب
- الطريق.. إخراج حسام الدين مصطفى
- الرسالة الأخيرة.. إخراج محمد كامل حسن ١٩٦٥
- الرجل المجهول.. إخراج محمد عبد الجواد
- العلمين.. إخراج عبد العليم خطاب

- هي والرجال.. إخراج حسن الإمام
- العقل والمال.. إخراج عباس كامل
- الحرام.. إخراج بركات
- الجبل.. إخراج خليل شوقي
- طريد الفردوس.. إخراج فطين عبد الوهاب
- أيام ضائعة.. إخراج بهاء الدين شرف
- حب للجميع.. إخراج عبد الرحمن شرف
- الرجال لايتزوجون الجميلات.. إخراج أحمد فاروق
- أرملة وثلاث بنات.. إخراج جلال الشرقاوى
- الجزاء.. إخراج عبد الرحمن الخميسى
- سكون العاصفة.. إخراج أحمد ضياء الدين
- المستحيل.. إخراج حسين كمال
- الاعتراف.. إخراج سعد عرفه
- العنب المر.. إخراج فاروق عجرمة
- أغلى من حياتى.. إخراج محمود ذو الفقار
- الثلاثة يحبونها.. إخراج محمود ذو الفقار
- الخائنة.. إخراج كمال الشيخ
- هارب من الأيام.. إخراج حسام الدين مصطفى
- الممالك.. إخراج عاطف سالم
- ثلاثة لصوص.. إخراج فطين عبد الوهاب/ حسن الإمام/ كمال الشيخ
- مراتى مدير عام.. إخراج فطين عبد الوهاب
- ثورة اليمن.. إخراج عاطف سالم
- وداعا أيها الليل.. إخراج حسن رضا
- سيد درويش.. إخراج أحمد بدرخان
- الحياة حلوة.. إخراج حلمى حليم
- صغيرة على الحب.. إخراج نيازى مصطفى
- شياطين الليل.. إخراج نيازى مصطفى
- عدو المرأة.. إخراج محمود ذو الفقار
- المراهقة الصغيرة.. إخراج محمود ذو الفقار

- ليلة الزفاف.. إخراج بركات
- القاهرة ٢٠ إخراج صلاح أبوسيف
- خان الخليلي.. إخراج عاطف سالم
- فارس بنى حمدان.. إخراج نيازى مصطفى
- كنوز.. إخراج نيازى مصطفى
- شىء فى حياتى.. إخراج بركات
- زوجة من باريس.. إخراج عاطف سالم
- أخطر رجل فى العالم.. إخراج نيازى مصطفى ١٩٦٧
- السمان والخريف.. إخراج حسام الدين مصطفى
- معسكر البنات.. إخراج خليل شوقي
- الدخيل.. إخراج نور الدمرداش
- إضراب الشحاتين.. إخراج حسن الإمام
- الليالى الطويلة.. إخراج محمود ذو الفقار
- القبله الأخيرة.. إخراج محمود ذو الفقار
- معبودة الجماهير.. إخراج حلمى رفله
- الخروج من الجنة.. إخراج محمود ذو الفقار
- المخربون.. إخراج كمال الشيخ
- عندما نحب.. إخراج فطين عبد الوهاب
- إجازة صيف.. إخراج سعد عرفه
- جفت الأمطار.. إخراج سيد عيسى
- جريمة فى الحى الهادى.. إخراج حسام الدين مصطفى
- النصف الآخر.. إخراج أحمد بدرخان
- الزوجة الثانية.. إخراج صلاح أبوسيف
- غرام فى الكرنك.. إخراج على رضا
- العيب.. إخراج جلال الشرقاوى
- نورا.. إخراج محمود ذو الفقار
- قصر الشوق.. إخراج حسن الإمام
- أفراح.. إخراج أحمد بدرخان ١٩٦٨
- ٣ قصص.. إخراج حسن رضا/ إبراهيم الصحن/ محمد نبيه

- أيام الحب.. إخراج حلمى حلمى
- حواء على الطريق.. إخراج حسين حلمى المهندس
- مراتى مجنونة.. إخراج حلمى حلمى
- البوسطجى.. إخراج حسين كمال
- المتمرّدون.. إخراج توفيق صالح
- القضية ٦٨ .. إخراج صلاح أبو سيف
- جزيرة العشاق.. إخراج حسن رضا
- أرض النفاق.. إخراج فطين عبد الوهاب
- الرجل الذى فقد ظله.. إخراج كمال الشيخ
- قنديل أم هاشم.. إخراج كمال عطية
- أنا الدكتور.. إخراج عباس كامل
- السيرك.. إخراج عاطف سالم
- كيف تسرق مليونير.. إخراج نجدى حافظ
- شىء من الخوف.. إخراج حسين كمال
- حكايا من بلدنا.. إخراج حلمى حلمى
- يوميات نائب فى الأرياف.. إخراج توفيق صالح
- الناس الى جوه.. إخراج جلال الشرقاوى
- لصوص لكن ظرفاء.. إخراج إبراهيم لطفى
- أبواب الليل.. إخراج حسن رضا
- السيد البلطى.. إخراج توفيق صالح
- الحلوه عزيزه.. إخراج حسن الإمام
- زوجة غيرة جدا.. إخراج حلمى رفله
- أكاذيب حواء.. إخراج فطين عبد الوهاب
- ميرامار.. إخراج كمال الشيخ
- ٣ وجوه للحب.. إخراج مدحت بكير/ ناجى رياض/ ممدوح شكرى
- نادية.. إخراج أحمد بدرخان
- أصعب جواز.. إخراج محمد نبيه
- الأرض.. إخراج يوسف شاهين
- أشياء لا تشتري.. إخراج أحمد ضياء الدين

- غروب وشروق.. إخراج كمال الشيخ
- حرامى الورقة.. إخراج على رضا
- أنا وزوجتى والسكرتيرة.. إخراج محمود ذو الفقار
- أوهام الحب.. إخراج ممدوح شكرى
- سوق الحريم.. إخراج يوسف مرزوق
- دلال المصرية.. إخراج حسن الإمام
- نار الشوق.. إخراج محمد سالم
- السراب.. إخراج أنور الشناوى
- فجر الإسلام.. إخراج صلاح أبو سيف
- ملكة الليل.. إخراج حسن رمزى
- الاختيار.. إخراج يوسف شاهين
- موعد مع الحبيب.. إخراج حلمى رفلة
- اعترافات امرأة.. إخراج سعد عرفه
- مذكرات الأنسة منال.. إخراج عباس كامل
- الإنسان يعيش مرتين.. إخراج كمال عطية
- رحلة لذيله.. إخراج فطين عبد الوهاب
- لعبة كل يوم.. إخراج خليل شوقى
- حادثة شرف.. إخراج شفيق شاميه
- زوجتى والكلب.. إخراج سعيد مرزوق
- نحن الرجال طيبون.. إخراج إبراهيم لطفى
- الأضواء.. إخراج حسين حلمى المهندس ١٩٧٢
- الناس والنيل.. إخراج يوسف شاهين
- بنت بديعه.. إخراج حسن الإمام
- أغنية على الممر.. إخراج على عبدالخالق
- صور ممنوعة.. إخراج محمد عبد العزيز/ أشرف فهمى/ مذكور ثابت
- ليلة حب أخيرة.. إخراج حلمى رفلة
- الحاجز.. إخراج محمد راضى
- بيت من رمال.. إخراج سعد عرفه
- الشيماء.. إخراج حسام الدين مصطفى

- حكاية بنت اسمها مرمر.. إخراج بركات
- وكر الأشرار.. إخراج فطين عبد الوهاب
- أضواء المدينة.. إخراج فطين عبد الوهاب
- ليل وقضبان.. إخراج أشرف فهمى
- دعوة للحياة.. إخراج مدحت بكير
- الشحات.. إخراج حسام الدين مصطفى
- زمان يا حب.. إخراج عاطف سالم ١٩٧٣
- زهور برية.. إخراج يوسف فرانسيس
- السلم الخلفى.. إخراج عاطف سالم
- الرجل الآخر.. إخراج محمد بسيونى
- الشوارع الخلفية.. إخراج كمال عطيه ١٩٧٤
- أرملة ليلة الزفاف.. إخراج السيد بدير
- المومياء.. إخراج شادى عبد السلام ١٩٧٥
- الظلال فى الجانب الآخر.. إخراج غالب شعث
- التلاقى.. إخراج صبحى شفيق ١٩٧٧
- جنون الشباب.. إخراج جلال الشرقاوى
- ينابيع الشمس.. إخراج جون فينى

إنتاج الأفلام المشتركة:

- كريم ابن الشيخ.. إخراج ماريو كوستا ١٩٦٤
- ابن كليوبترا.. إخراج فيرناندو بالدو ١٩٦٥
- ابتسامة أبو الهول.. إخراج دتشيو تيسارى ١٩٦٦
- قاهر الاطلننتس.. إخراج الفونسو بريشيا
- فارس الصحراء.. إخراج أوزنالدو شيفترانى
- كيف تسرق القنبلة الذرية.. إخراج لوتشانو فوتش ١٩٦٨
- أبو الهول الزجاجى.. إخراج لويجى سكاتينى
- حب وسلاح.. إخراج باولو هوشى
- قبلة خطره.. إخراج أومبرتو لفيزى
- نار على الجليد.. إخراج ماريو جورى

الكاتب

• إبراهيم الدسوقي

- رئيس تحرير نشرة أمون - متحف الفنون الجميلة/ الأسكندرية (٧٤/٧٥/٧٦).
- مؤسس جماعة الفن السابع/ أسكندرية عام ١٩٧٧.
- رئيس تحرير كراسة سينما الفن السابع (من ١٩٧٧ إلى ١٩٨١).
- عضو جمعية النقاد السينمائيين المصريين.
- كاتب دراسات سينمائية فى العديد من الدوريات. (المساء القاهرية/ الأهالى المصرية/ المستقبل العربى البيروتية/ الفنون القاهرية/ نشرة نادى السينما فى القاهرة/ نشرات الثقافة الجماهيرية فى القاهرة/ بيار التونسية/ جريدة هنا الأسكندرية/ مجلة شاشتى - من ٢٠٠٢ إلى ٢٠٠٦).
- معد سابق بالقناة الخامسة (تليفزيون الأسكندرية) " برنامج وليه أسكندرية كمان " ٣٠ حلقة - مدة الحلقة ٥٥ ق بحث بشخصية المكان والناس فى الأسكندرية عبر أفلام وإنتاجات السينما المصرية.
- عضو مجلس إدارة الرواد (من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٨).
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بمتحف الفنون الجميلة (من ١٩٧٧ إلى ١٩٨١).
- مؤسس نادى الفيلم بأنتيليه الأسكندرية (من ١٩٨٦ حتى تاريخه).
- عضو مجلس إدارة أنتيليه الأسكندرية (من ١٩٩١ حتى تاريخه).
- عضو مؤسس وعضو مجلس إدارة جمعية آفاق الفنون - الفن السابع - منذ عام ٢٠٠٢.
- عضو جمعية كتاب ونقاد السينما المصرية.

- المدير التنفيذي لبرامج السينما بمكتبة الإسكندرية خلال الفترة من فبراير عام ٢٠٠٢ إلى سبتمبر ٢٠٠٥.

- مشرف ورئيس تحرير النشرة اليومية لمهرجان الإسكندرية السينمائي دورات أعوام (من ٢٠٠٣ إلى ٢٠٠٦).
● كتب:

- مستقبل السينما المصرية/ الإسكندرية عام ١٩٩٦ (جماعى).

- أوراق سينمائية/ الإسكندرية عام ١٩٩٨ (جماعى).

- بانوراما السينما السورية/ الإسكندرية عام ١٩٩٩ (جماعى).

- بانوراما السينما الفلسطينية/ الإسكندرية عام ٢٠٠٠ (جماعى).

- اتجاهات السينما السورية/ سوريا - مهرجان دمشق عام ٢٠٠٥
● تحت الطبع:

- الاتجاهات الاجتماعية والسياسية فى سينما القطاع العام (منحة تفرغ من وزارة الثقافة عام ٢٠٠٦ / ٢٠٠٧) آفاق السينما/ هيئة قصور الثقافة ٢٠١٠.

- تاريخ السينما الصامتة (من ١٨٩٧ إلى ١٩٣٠) مع أ/ سامى حلمى.

- نجوم السينما الترفيحية/ سوريا.

- سنوات القلق والانهييار (ماذا حدث بعد انهيار سينما القطاع العام) خلال الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٨٢ وما تلاها؟! " منحة تفرغ من وزارة الثقافة ٢٠٠٧/٢٠٠٩".

- عبد الحى أديب/ المبدع المجدد فى السيناريو " منحة تفرغ من وزارة الثقافة ٢٠٠٩/٢٠١٠".

- ثلاثية: الإسكندرية أيقونة السينما العربية.

الجزء الأول: مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي بالاشتراك مع أ/ سامى حلمى/ بازيل بهنا.

صحر من أفلا السينما

- 1- قاموس السينمائين المصريين..... منى البندارى - يعقوب وهبى
- 2- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبى
- 3- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة..... سمير فريد
- 4- قراءة فى السينما العربية..... قصى صالح درويش
- 5- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
- 6- نجوم وشهب فى السينما المصرية..... أحمد يوسف
- 7- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمرى
- 8- الواقعية فى السينما المصرية..... سعيد مراد
- 9- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..... سمير فريد
- 10- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
- 11- أطياف وظلال..... عبد الحميد حواس
- 12- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية..... عبد الغنى داود
- 13- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبى
- 14- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما د. وليد سيف
- 15- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى
سامى السلامونى ج ٢ ١٩٧٦ - ١٩٨٢ ج ٢..... إعداد : يعقوب وهبى
- 16- المهنة كاتب سيناريو..... سمير الجمل
- 17- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨..... إعداد : يعقوب وهبى

- 18- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائي كمال عطية)
- 19- الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامى السلامونى
- الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ - ١٩٩١..... إعداد : يعقوب وهبى
- 20- مختارات من كتابات الناقد السينمائي فتحى فرجإعداد وتقديم : سمير فريد
- 21- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى- ج١..... تأليف : سعيد شيمى
- 22- الشخصية العربية فى السينما العالمية..... أحمد رأفت بهجت
- 23- أزياء الاستعراض فى السينما المصرية..... مها فاروق عبد الرحمن
- 24- سيناريو فيلم «عرق البلح» رضوان الكاشف
- 25- إخراج أفلام الحركة (تجربتي فى السينما المصرية)..... د. سمير سيف
- 26- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى ج٢..... سعيد شيمى
- 27- سعيد مرزوق عاشق السينما..... طارق الشناوى
- 28- دليل السينمائيين فى مصر..... منى البندارى ويعقوب وهبى
- 29- سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى..... د. وليد سيف
- 30- فى الدراما التليفزيونية..... محمد الشربيني
- 31- زمن محسن زايد..... أيمن الحكيم
- 32- السينما فى أدب نجيب محفوظ..... د. عبد التواب حماد
- 33- السينما فى مرآة الوعي..... د. حسن عطية
- 34- السينما وحقوق الملكية الفكرية..... د. ناصر جلال
- 35- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء أول..... محمد السيد عيد
- 36- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء ثانى..... محمد السيد عيد
- 37- مذكرات أغنية فى أفلام المخرج كمال عطية.....
- 38- تجربتي فى السينما والتليفزيون..... وفيه خيرى
- 39- تجربتي مع الصورة السينمائية - ج١ سعيد شيمى
- 40- سينما يوسف شاهين..... سعاد شوقى

- 41- السينما والرقابة فى مصر..... محمود على
- 42- المونتاج السينمائى فى الأغنية والاستعراض د. يوسف الملاح
- 43- سينما نيازى مصطفى محمد عبد الفتاح
- 44- دراسات فى السينما العربية كمال رمزى
- 45- تجربتى مع الصورة السينمائية - ج ٢ سعيد شيمى
- 46- السينما والعولة د. محمد فتحى عبد الفتاح
- 47- قصاقيص الذكريات المخرج السينمائى كمال عطية
- 48- وقائع وأحلام هاشم النحاس
- 49- توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما د. نهاد إبراهيم
- 50- حياتى مع السينما التسجيلية أحمد راشد
- 51- جماليات الفيلم السياسى فى السينما المصرية شكرى الشامى
- 52- الفانتازيا فى السينما المصرية محمود قاسم
- 53- سحر الألوان من اللوحة التشكيلية إلى الشاشة سعيد شيمى
- 54- السينما تتأمل.. صور الوجود إبراهيم نصر الله
- 55- أزمة السينما العربية عدنان مدانات
- 56- من مقاعد الترسو- مطالعات فى السينما الأمريكية..... كمال رمزى
- 57- السينما الشابة (الموجة الجديدة فى السينما المصرية)..... هاشم النحاس
- 58- سينما أنور وجدى..... محمد عبد الفتاح
- 59- سحر الألوان من اللوحة التشكيلية إلى الشاشة (طبعة ثانية) سعيد شيمى
- 60- افلام الإنتاج المشترك فى السينما المصرية أمل الجمل
- 61- سيناريو فيلم (زوجة رجل مهم) رؤوف توفيق
- 62- التحولات الاجتماعية والسياسية فى سينما القطاع العام إبراهيم الدسوقي

●● الكتاب القاسم :

- 63- نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية..... محمود قاسم

62

أفاق السينما



430
62
27

Bibliotheca Alexandrina



1031831



الثمن: 3.25 جديداً

www.qatrelnada.com.eg
www.althaqafahalgadidah.com.eg
www.odabaaelaqaleem.com